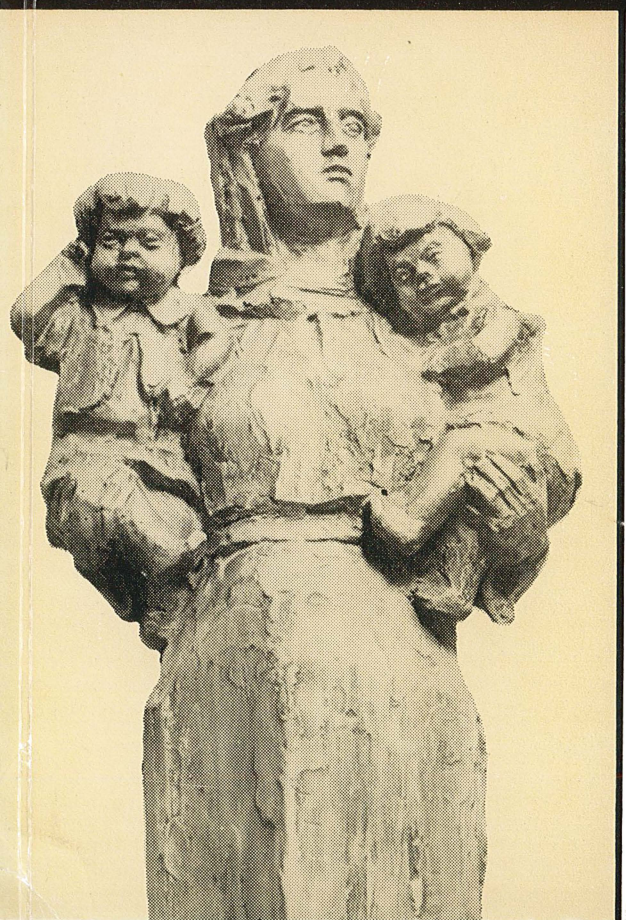
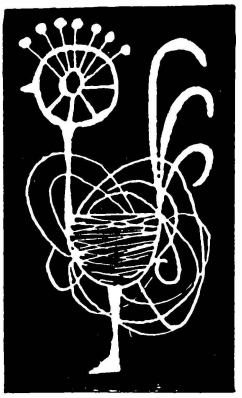
# REVUE ROUMAINE

6-7 '78



POÈMES PAR ION CARAION ET ANA BLANDIANA ● « LA SOURCE », PAR MARIN SORESCU ● CRITIQUE ET VALEUR ● TRADITION ET INNOVATION DANS LA LITTÉRATURE ROUMAINE CONTEMPORAINE ● PERSPECTIVES DE LA PROSE HISTORIQUE ● LES TÉMOIGNAGES DES MONUMENTS D'ART ● LA DIVERSITÉ DE LA CONSTANCE ● JEUNES METTEURS EN SCÈNE AU TRAVAIL

XXXII^e ANNÉE



*Publication*
*de littérature et d'art.*
*Paraît en français, russe,*
*anglais et allemand*

*Rédaction et administration:*
*1, PIAŢA SCÎNTEII*
*BUCAREST*
*Téléphone: 17.38.36*

*En couverture*
ION VLASIU — *Maternité*

# S O M M A I R E


ION CARAION 3 CHANSONS NOIRES (poème)

MARIN SORESCU 8 LA SOURCE (pièce en deux actes, six tableaux)

*Marin Sorescu sur lui-même* COMMENT J'AI ÉCRIT *LA SOURCE* (45) ● CHAQUE JOUR, UN ÉVÉNEMENT EXTRAORDINAIRE *(interview par CORNELIA DJIGOLA)* (48)

ANA BLANDIANA LES NUAGES CONTENT, JE LE CROIS (51) ● RESTER DANS LE FOIN (52) ● PUISSÉ-JE AYANT VIEILLI ASSEZ (vers) (52)


## *Etudes et commentaires*


NICOLAE TERTULIAN 54 CRITIQUE ET VALEUR

ION DODU BĂLAN 63 TRADITION ET INNOVATION DANS LA LITTÉRATURE ROUMAINE CONTEMPORAINE

CONSTANTIN CIOPRAGA 69 PERSPECTIVES DE LA PROSE HISTORIQUE

RĂZVAN THEODORESCU 80 LES TÉMOIGNAGES DES MONUMENTS D'ART

## *Contacts*


ION ŞEULEANU 93 BALLADES POPULAIRES ROUMAINES EN ANGLAIS

VLADIMIR UDRESCU 96 SOUS LE SIGNE DU DYNAMISME


## *La vie des arts*


MIRCEA ŢOCA 101 LA DIVERSITÉ DE LA CONSTANCE

TRAIAN ŞELMARU 109 JEUNES METTEURS EN SCÈNE AU TRAVAIL

VASILE TOMESCU 119 IN MEMORIAM DIMITRIE CUCLIN


## *Livres*


DAN CRISTEA 124 FASCINATION DE LA CONDITION HUMAINE

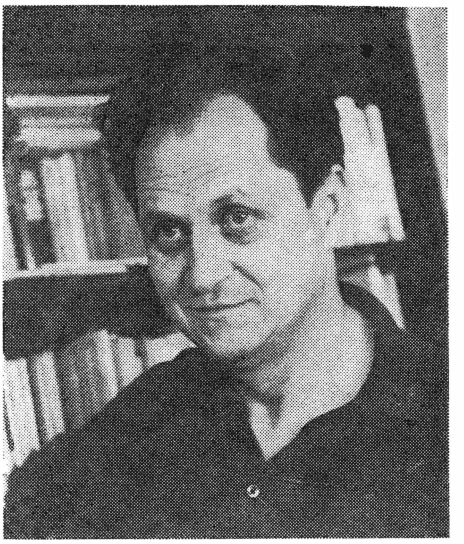
MAROSI PÉTER 127 SUCCÈS DE LA LITTÉRATURE HONGROISE DE ROUMANIE

NICOLAE BĂRNA 130 MÉDITATIONS D'UN ARCHITECTE

WERNER SÖLLNER 134 ÉQUILIBRE ESTHÉTIQUE

CONSTANTIN CRIŞAN 135 TRADUCTION ET TRANSPOSITION


## *Nos collaborateurs*



# ION CARAÏON

## CHANSONS NOIRES

*Certains ne comprennent pas, ils regardent*
*d'un air triste mes chansons noires et épaisses:*

« Pourquoi n'écrit-il pas comme avant?
Ces chansons-là ne sont pas belles . . . »

*Certes, toutes les chansons ne sont pas belles pour tout le monde;*
*Il y en a qui charrient la vase et les cailloux qu'il y a en nous,*
*D'autres sont troubles, sont âpres, sont changeantes,*
*d'autres sont en pagaille comme des fils de fer;*
*il y en a qui sont comme un combat*
*que nous livrons à nous-mêmes, à notre mémoire, à notre sang,*
*il y en a qui sont débonnaires comme l'épi qui ploie.*

*Je n'ai jamais aimé les chansons débonnaires.*

*D'aucuns diront:*
« Pourquoi n'écrit-il pas comme avant? »

*Poètes ! Ne craignez pas les vérités,*
*Soyez durs et brûlants comme votre sang.*
*Ceux qui sont à la remorque ne vous rejoindront jamais.*
*N'y ont droit que ceux qui viendront seuls.*

« Ces chansons-là ne sont pas belles . . . »
*C'est plutôt de la prose:*
*Bras*
*Marche*
*Justice —*
*les gens nouveaux, entrés dans la cour,*
*s'en vont au champ, la plante des pieds gercée.*

*Autrefois, dans des gares moisies*
*— ne serait-ce que ce coton ruisselant de sang ! —*
*les wagons à marchandises s'ébranlaient*
*avec leurs monceaux de manchots*
*et de chair saignante, exilée.*

« Ces chansons-là ne sont pas belles pour tout le monde . . . »

*Autrefois, les yeux ronds des gosses d'école,*
*que l'on emmenait sur les quais, histoire de regarder,*
*roulaient des larmes. Ceux que l'on avait envoyé*
*mourir retournaient d'horizons étrangers.*
*Ils rentraient défigurés, livides, nus*
*sur les lits de camps, sur les civières,*
*des cotons, des éclats d'obus, des os,*
*des estropiés, des crânes fracassés, des pansements,*
*des pelotons, des bataillons, des divisions —*
*perchés sur les trains, rentraient comme des oiseaux.*

*Il y en a qui n'y entendent goutte, qui regardent*
*d'un air triste mes chansons brutales, rudes.*
« Il a oublié ce qu'est la poésie . . . »
Il s'imagine écrire pour le plus grand
nombre »
Il s'abuse ! »

*Non, mes amis, je ne m'abuse point.*
*Je n'ai rien oublié et je n'oublierai rien.*
*Je n'ai pas oublié ma poésie noire et laide,*
*Je n'ai pas oublié votre liberté de regarder dans*
*une bassine d'eau,*
*Je n'ai pas oublié vos bibliothèques où vous pouvez entrer*
*et lire du Mallarmé.*

*Mais le jour est encore loin où vous comprendrez cela.*

*Vous avez encore le temps d'être poétiques et de visiter l'Amérique,*

*Vous avez encore le temps de feuilleter votre propre œuvre,*
*vous avez encore le temps d'être déçus*
*et de vous dire:*

*« C'était là le mot HISTOIRE ».*

*Non, mes amis, je n'ai rien oublié.*

*Mais la vie est si puissante*
*que je n'ai jamais pu la contempler dans une bassine d'eau.*
*La chair de mes mains effleure soyeusement*
*les nerfs de mes tempes tout desséchés,*

CONSTANTIN BACIU — *Sacrifice* (du cycle « Hiver brûlant »)

*prenez des bêches, poètes, pour redresser*
*le ciel essoré comme un pansement ouaté !*

*Je vois la porte en bois tendre et salé*
*j'entends l'arbre se taire dans ma chair blonde —*
*tordu sous mes deux bras*
*et, dans la fraîcheur du parc, urbaine,*
*je l'emporte dans ma mémoire, le matin,*
*en traversant la grande place pour aller caresser son front,*
*son écorce couchée en volutes à ses pieds,*
*l'arbre du mensonge vous appelle,*
*c'est le front de la douleur que je caresse*
*comme une ulcération perpétuelle,*
*comme une terrible promesse d'adolescence.*
*Je sens le froid, le froid me transit —*
*à travers la voûte de la chapelle,*
*on entendait la cloche tinter bellement*
*et un ciel d'eau voguait, de jour, à la dérive,*
*à travers la ville où se dresse une tour qui pue drôlement . . .*

*Le toit de pluie et la cité*
*qui s'enfonce dans la terre près des maisons,*
*j'en sentais l'asphalte à fleur de mes veines*
*comme un corbillard menant des morts vêtus de soie.*

*La jeunesse de nos chansons*
*éclatera comme un coup de fusil ou de dynamite.*
*Rues, villes, villages*
*sont sortis du nichoir,*
*ont fait irruption des couloirs en cul-de-sac,*
*ont affleuré des tréfonds.*
*Tout s'agite.*
*Tout existe.*

*Poètes ! Vous devez remuer le monde.*
*Vous existez de pair avec tout ce qui existe.*
*Vous n'êtes pas nés pour l'obscurité,*
*pour les chambres fermées à double tour,*
*pour les femmes qui languissent;*
*vous êtes nés pour tout ce qui est vie, flux, campagne —*
*vous êtes nés pour demeurer au milieu des gens*
*à leur côté*
*allant leur train.*

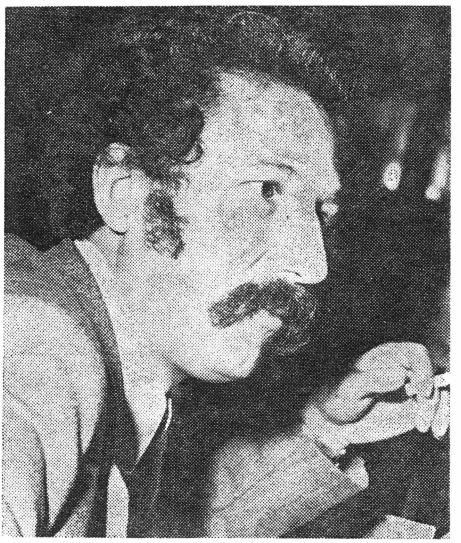
*C'est pourquoi, mes amis, je n'ai rien oublié*
*Mais le jour est encore loin où vous comprendrez cela.*
*Vous avez encore le temps d'être poétiques et de visiter l'Amérique,*
*vous avez encore le temps de rentrer de France,*
*vous avez encore le temps de consoler votre œuvre,*
*vous avez encore le temps d'être déçus*

*et de vous dire, au tournant de vos pensées:*
« C'était donc le mot HISTOIRE
Que nous avons été longs à l'entendre ! »

*Non, poètes. Ne craignez pas les vérités.*
*N'y ont droit que ceux qui viendront seuls.*

Traduit par DAN-ION NASTA

Dessin de VASILE KAZAR



MARIN SORESCU

# LA SOURCE

pièce en deux actes, six tableaux

## PERSONNAGES

IRINA, future mère, 23 ans
LE VIEUX, père d'Irina

PREMIÈRE FÉE
DEUXIÈME FÉE
TROISIÈME FÉE
(LA VOIX)
} trois personnes masquées venues pour la veillée du mort

Version revue et approuvée par l'auteur, mise en scène à Genève

Traduit par ANA GIUGARIU

# ACTE 1

## Tableau I

*Il pleut, il vente, le tonnerre gronde, on voit des éclairs. Un chemin de campagne glissant; un arbre déraciné en barre le passage. Le décor, primordial, peut toutefois sortir du magasin d'accessoires de n'importe quel théâtre. Irina se dirige vers sa maison, semble être l'unique femme restant au monde, ou du moins la dernière femme enceinte. Sur ses épaules pèse le souci immense de la continuité. Dans la boue, la trace de ses pas s'efface tout de suite; cela l'effraie: elle ne laisse plus de trace. Il semble qu'il pleut depuis que le monde existe.*

IRINA *(arrive avec désinvolture, les cheveux et les habits mouillés, mais assez contente de participer à un événement de la nature. Elle s'abrite sous un arbre.)* — Quelle humidité ! Ça donne l'eau à la bouche ! La bouche est pleine de nuages et quand il tonne, tu claques des dents. Il semble qu'elle ait arraché beaucoup de dents de leurs racines, cette tempête... incroyable... On va bien garder les dents de sagesse... *(Elle regarde autour d'elle.)* J'aimerais trouver un mot sec... *(Elle cherche.)* ...Le déluge... *(Elle rit.) (En imitant.)* « Le premier déluge n'avait pas encore fini de sécher, le fond des mers et des océans, les rivières étaient encore humides lorsque le diable décida de provoquer le deuxième déluge. D'une part pour faire *pendant* au premier, et d'autre part parce que le monde était devenu trop saint... » Peut-être qu'une bible future va relater notre cas de cette manière... *(Elle rit en montrant des dents éclatantes.)* C'est bien de rire au milieu de la tempête parce que ça fait briller les dents si elles sont belles. C'est beau de rire dans la tempête avec de belles dents... Qu'est-ce que je me lance comme fleurs *(Geste de compliment.) (Un peu agacée.)* D'ailleurs je suis très bête... et... une sauvage... *(Elle s'est adoucie)* ...une oie... *(Avec gravité.)* Autour de moi il se passe des choses... mais le diable seul sait quoi, et moi... il me semble que je glisse sur des vagues... sur des mers et des océans... Psst ! Il me semble que j'ai entendu un bruissement... *(Elle écoute.) (Elle crie.)* Mais si, ça a bougé... mes oreilles ont bien entendu... *(Elle écoute. Elle crie.)* Qui est là? *(Effrayée.)* De nouveau... c'est comme une feuille... ou comme un œil qui s'ouvre... je sens la paupière... *(Elle tremble de peur.)* Arrête, arrête... sinon je tire *(Elle fait le geste)*... Peut-être était-ce un lièvre. Je vais appeler des chasseurs. *(Fort.)* Eh ! Chasseurs ! il y a quelque chose qui bouge tout près d'ici. Il me semble que... dans la terre... une taupe... Je sens des mouvements très... très affolés... D'être vivant... Voilà, en ce moment-même... Ah, qu'est-ce? j'ai peur... Qui diable profite comme un cochon de ce temps... Qui sait ce qui se prépare... La vérité, c'est que je suis heureuse... mais oui, c'est le mot... Je ressens un bonheur inexplicable, d'une intensité extraordinaire, presque comme au temps où j'étais toute petite, distraite, choyée, dans le ventre de ma mère. Si, si, choyée, mais pas distraite... *(Geste irrité de la main.)* Mais ce n'est pas du tout le moment de se souvenir. En tout cas pas de ces choses-là... Je ne m'ex-

plique pas encore mon état d'âme presque similaire... Enfin... des bêtises ! On va aller à la maison, parce qu'il fait noir... Je veux dire, l'électricité du ciel s'éteint... *(On voit des éclairs.)* Voilà qu'elle se met à vaciller... *(Elle part, fait quelques pas avec difficulté. Devant elle apparaît un chêne gigantesque avec un grand creux où l'on peut bien s'asseoir. Elle examine le creux.)* Un cercueil vient de sortir de cet arbre... il s'est envolé au bon moment, afin de laisser une place libre pour le trop-plein de la vie... *(Elle rit. On remarque alors qu'elle est enceinte. Elle penche la tête, comme si elle voulait écouter son ventre. Avec précaution, elle s'installe dans le creux de l'arbre.)* Qui est là? *(Elle rit. Elle imite avec drôlerie.)* Si c'est ça le déluge, je vous invite dans l'Arche ! *(Elle sort une main.)* Il pleut encore... Elle n'a pas cessé. J'ai eu peur qu'une fois installée ici... le phénomène prenne un autre aspect... et qu'on me laisse voguer comme cela sur la terre. *(Elle tend l'autre main.)* Dieu soit loué ! Il pleut ! *(Pensive.)* Peut-être que cela ne cessera jamais plus... Peut-être même que ça n'a jamais cessé. *(Elle s'installe confortablement dans le creux.)* Maintenant qu'on est ici on est enfin libre de faire un peu de philosophie, idéaliste; ...on fera du matérialisme en sortant. *(Elle rit, puis tremble de froid.)* Quelle chance j'ai eu de trouver ce creux !... Cela s'appellera... ou

Leopoldina Bălănuță (Irina) — Petit Théâtre de Bucarest

bien, comment était-ce cette expression... au sein de la nature? *(Triste.)* Non, au sein de la nature, j'étais là-bas, dans le ventre de ma mère... Maintenant je suis dans un malheureux trou, d'où s'est envolé... quelque chose. *(Elle se rappelle.)* Tout était comme une lumière douce... Qui me caressait du bout des doigts... des pieds... et des mains... et avec la peau toute entière... je voguais... *(Tristesse.)* Je n'ai plus vogué depuis... je n'ai plus vogué, je n'ai plus mangé de lumière... avec les coudes... ou bien les deux genoux... les deux... Je n'ai plus volé dans des espaces infinis... sans aucune difficulté. Je n'ai plus... *(En riant.)* Je crois que je suis l'unique être au monde... en tout cas, le seul du village... en tout cas, le seul de ce creux d'arbre... qui a des souvenirs... du ventre de sa mère... *(De manière prosaïque.)* C'est cela mon étrangeté... Je lui ai dit, à mon mari, avant qu'il ne m'épouse: « Sache que j'ai certaines visions *d'avant* »... Il a dit: « Tu en as souvent? » « Non, non, n'aie pas peur, ce ne sont... pas celles que tu imagines... Quelquefois... je ne sais pas comment t'expliquer, quand tout est silencieux... ou bien quand il pleut... » *(Elle rit.)* Il dit que je m'amuse avec l'imagination, quand tout autour de nous est progrès. Comme si l'imagination n'était pas aussi un progrès ! Il m'a dit: « Ce sont des caprices intra-utérins, chérie. Vraiment, tu aurais pu mûrir davantage en grandissant. Te mettre au diapason de l'époque... » *(Elle rit.)* Et voilà, je suis devenue grande, j'ai mûri... et mon ventre s'est arrondi... il a mûri lui aussi... le pauvre ! Qu'est-ce qu'il a mûri ! Il pleut toujours, et il me passe toutes sortes de choses par la tête... D'ailleurs, ce sont des choses vraies, vécues... *(Avec mélancolie.)* Qu'est-ce que j'ai vécu intensément avant ma naissance ! C'est pour cela que j'ai peur... de vieillir vite... de m'être déjà usée... d'avoir fait des excès... là-bas, dans le paradis. *(Elle parle fort et distinctement.)* J'étais dans le paradis... On vient tous du paradis... On vient à pied... à quatre pattes... *(Elle embrasse le creux.)* Maman ! Maman ! C'est-à-dire, non: La Nature-Mère... Qu'est-ce qu'on est bien dans ton sein quand il pleut... *(Sèchement.)* Mais il s'agit de s'en aller... d'arriver à la maison, maisonnette... ! On va se reposer encore un peu ici et on repartira à pied sous le déluge. *(Pendant un moment elle écoute la pluie.)* Je crois que ce bonheur qui m'a envahie tout à coup ce n'est pas le mien, c'est à lui... *(Elle caresse son ventre, grand, rond, qu'on voit presque respirer sous ses habits mouillés.)* Je suis submergée par son bonheur... c'est pour cela que je me sens bien... *(De nouveau des éclairs, des coups de tonnerre.)* Quelle importance que le déluge ait commencé... Quelle importance que la digue soit en train de s'effondrer... Tout le monde est près de la rivière... de la digue. J'y ai aussi mis une brique... *(Elle rit.)* D'ailleurs... les gens qui s'y trouvaient ne m'ont pas permis de continuer... ils m'ont tous dit: « Rentre, va à la maison, on se débrouillera bien sans toi... il y a des gens qui peuvent faire cela... toi, tu as une autre mission... Comme si c'était une mission que d'accoucher... Une tâche. Ils sont étranges ces paysans... Peut-être que ma mission était tout de même d'ajouter quelque chose à la vague de terre et de pierres... pour affronter les eaux... *(Elle change de ton.)* De toute façon, le mouvement facilite

l accouchement... Aujourd'hui, j'ai fait bien assez de mouvements, et si j'accouche... *(Tristement)*... le bonheur de celui qui sera mon fils va prendre fin... et moi je vais être triste... complètement bouleversée! *(Elle se concentre, comme pour entrer en transes.)* Il y a longtemps... J'ai senti ça quelques jours avant... D'ailleurs j'ai mesuré le temps d'une autre manière, peut-être avec les cils contre le ventre de ma mère... J'ai senti que quelque chose allait se passer... quelque chose, comme une maladie... J'avais des frissons... méconnus jusqu'alors... *(Effrayée.)* C'était les frissons de la mort!... parce qu'avant, j'étais immortelle... Quelque chose bougeait autour de moi... j'avais perdu la capacité de planer librement dans l'espace... Je tombais, je tombais, tombais... Et tout à coup, il est arrivé ce désastre... La chute... totale... *(Elle soupire.)* On dit que ma mère a eu des difficultés pour m'enfanter... Oui, je me souviens parfaitement du cataclysme... Peut-être qu'instinctivement je ne voulais plus naître... J'avais pris l'habitude du Paradis... et de l'immortalité... Des bêtises! Mon mari dit la même chose: « Ce sont des divagations intra-utérines, ma chère! » Mais, ici dans ce creux d'arbre, je peux parler ouvertement... *(Elle sourit.)* Et la nature est mère et elle comprend... la situation... *(Elle change de ton.)* Je me suis vue, il y a un instant, dans une goutte d'eau à la lueur d'un éclair. *(Avec tristesse.)* Je ne suis plus belle... Et c'est dommage, la femme doit être belle jusqu'au dernier moment... Mon père, en mourant, me verra comme cela et... il gardera un mauvais souvenir du monde... Mon fils, quand il ouvrira les yeux, verra une sorcière... et il aura peur... D'ailleurs, je ne suis pas si laide que ça... Il y a très peu de temps encore, tous les hommes se retournaient sur mon passage... sauf mon homme... qui se retourne pour les autres... je crois, je l'espère... je ne l'ai pas vu... Maintenant il lutte contre les vagues... Je l'ai supplié de ne pas s'aventurer trop loin avec le bateau... Il sait dans quelle situation je me trouve. Il sait dans quel pétrin se trouve mon père... Mon pauvre, pauvre père... S'il n'était pas si malade, je serais restée encore un moment à la digue. De toute manière, il paraît que la situation est désespérée... seulement, lui n'est pas désespéré... quoique... *(Elle sent une douleur et se met la main sur le ventre.)* Oh, Dieu! Comme tout cela s'embrouille tout à coup... Je le sens qui s'inquiète... il est impatient de venir au monde... d'avoir un destin... un nom... Il semble se tourmenter... et tourner son visage contre le mur, et il ne veut pas... mourir... *(Elle explique.)* Je parle de mon père maintenant... Tout à l'heure... je parlais de mon enfant... Pourquoi diable se confondent-ils? J'ai tout à coup des douleurs terribles... il me semble que je deviens confuse... Non, maintenant c'est passé... Mais je ferais mieux de partir d'ici... bien qu'il fasse chaud ici et qu'on soit bien. Mais nous aussi nous avons un... tonneau... non, une maison... qui est dans un tonneau... où nous attendent des tas de problèmes... On va jeter un coup d'œil dehors. *(Elle regarde.)* On recommence à frissonner... *(Elle a froid.) (Avec gravité.)* La pluie semble n'avoir pas de fin. Dans les nuages sont entrées des milliers de cheminées. Notre village se trouve sous un auvent qui s'écroule sans cesse. Les sabots des chevaux se sont ramollis. Dans les tétines, le

lait des vaches s'est doublé d'eau. Les nuages sont en bas, les oies sauvages ont voulu y nager, mais elles se sont noyées. La profondeur d'un nuage est de 10 km... On glisse à chaque pas... La terre a glissé dans la vallée? Il faut que je prenne soin de mes seins, pour que l'eau... ne se mêle pas au lait... Il ne manquerait plus que cela ! Je prévois que son premier souci sera... de manger. *(Elle se sent soucieuse.)* Qui sait si j'aurai du lait! Il se peut que j'aie des seins juste pour la forme. *(Elle rit.)* J'ai entendu une fois une femme qui se plaignait de ne pas avoir de buste du tout. Qu'est-ce que je suis drôle ! *(Elle veut s'en aller; elle prend son courage à deux mains. Dehors, le bruit de la pluie; elle s'abrite sous un autre arbre. Un coup de tonnerre et le chêne creux prend feu comme une torche. Elle regarde les flammes.)* C'est incroyable... Il a attendu que je parte pour s'enflammer... pour se laisser foudroyer... Pour qui s'allument ces bougies gigantesques? *(Avec assurance.)* Pourquoi tant d'acharnement ! Moi, rien ne peut m'atteindre. Tant que j'aurai cette chose à faire. Il y a une solidarité des choses commencées *(Elle sourit)* qu'on doit mener jusqu'au bout... La solidarité des choses enceintes... Si j'étais encore dans le creux de l'arbre... la foudre m'aurait épargnée. Si, si, j'en suis certaine... *(Elle se caresse le ventre.)* Hé ! petit... *(Très fort, pour couvrir le bruit de la tempête.)* La solidarité des choses en train d'accoucher... aide-moi... *(Foudre, tonnerre, Irina s'éloigne en glissant.)*

*Rideau*

## Tableau II

*L'intérieur d'une maison paysanne. Deux chambres meublées de manière différente, une est la chambre des jeunes, l'autre celle du vieux. Entre elles il y a un couloir qui mène dehors. Les portes des deux chambres sont largement ouvertes. On voit ce qui se passe dans chacune d'elles. Dans celle de droite, couchée dans le lit, pâle et le front couvert de sueur, Irina souffre les douleurs de l'accouchement. A sa gauche, le Vieux — le père d'Irina — est en train de mourir. Il meurt de mort naturelle et ne résiste pas trop. La mort naturelle est pareille à une naissance facile... Le Vieux a demandé qu'on pose son cercueil tout près de lui, cercueil qu'il a préparé depuis longtemps déjà. Le Vieux et Irina parlent d'une chambre à l'autre, d'un lit de souffrance à l'autre.*

LE VIEUX — Tu sais qu'il commence à puer...

IRINA — Quoi? Qui?

LE VIEUX — Le cercueil... jusqu'à hier, il sentait bon, il sentait le bois de chêne... maintenant il a une de ces odeurs. Quelqu'un l'aurait-il changé?

IRINA *(souffrant à cause des contractions.)* — Qui aurait pu le changer? Qu'est-ce que tu racontes?

LE VIEUX — Il me semble que j'avais bien précisé qu'il soit en chêne... il était en chêne jusqu'à hier... il y a un moment... *(Décidé.)* Moi je ne veux pas entrer dans un sapin... ni...

IRINA — Ne pense plus à ça...

LE VIEUX — Mais à quoi veux-tu que je pense... aux femmes?

IRINA *(essayant de sourire.)* — Oui.

LE VIEUX — Il y en a une par ici... elle fait des rondes... il y en a une avec la faux...

IRINA — Je t'ai dit de ne plus penser à...

LE VIEUX — Mais qu'est-ce que tu crois, qu'elle n'est pas une femme? Ou bien crois-tu qu'elle serait... vierge? Je crois que les odeurs se sont mélangées... Il est resté l'odeur du sapin... et la saine odeur du chêne est confondue avec les autres odeurs. J'ai entendu dire qu'un mort était tombé de son cercueil, en chemin, et qu'il s'était réveillé parce qu'il n'était pas tout à fait mort... ils l'enterraient comme ça... Et d'ailleurs...

IRINA — Qu'est-ce que tu racontes? Et d'ailleurs?

LE VIEUX — L'odeur des autres a passé sur le mien...

IRINA — Ah!

LE VIEUX — Parce que, regarde... *(il essaie de respirer plus fort)* je ne peux plus respirer... à cause de cette odeur...

IRINA — C'est de l'ozone, c'est de l'air pur...

LE VIEUX — Du cercueil?

IRINA — Tu ferais mieux de dire que tu n'as pas envie de mourir... Pourquoi as-tu demandé qu'on t'apporte cette cage près de toi?

LE VIEUX *(il se lève et s'assied sur le cercueil.)* — Comme ça...

IRINA — Pourquoi?

LE VIEUX — Pour qu'on ne me le change pas... et pourtant il me semble... *(Il l'examine.)* Que le diable l'emporte... je crois que c'est le mien. *(Il change de ton.)* Il ne faut pas vous presser de me mettre en terre... Il faut demander un médecin de la ville pour qu'il prenne mon pouls... après ma mort... parce qu'ils comprennent au moins cela... Et quand il aura dit: « C'est vraiment fini »... il faudra attendre encore trois jours... on ne peut jamais être sûr... et si je ne bouge pas... c'est peut-être quand même fini... Il faut alors me rendre tous les honneurs... c'est-à-dire selon nos coutumes... Il faudra me pleurer...

IRINA *(pour le tranquilliser.)* — Il nous reste du temps jusque là...

LE VIEUX — Tu veux dire: c'est encore long jusque là... *(Il rit jaune.)*

IRINA — Papa... qu'est-ce que tu dis? Qui veux ta mort?

LE VIEUX — La femme à la faux...

IRINA — Tu souffres encore?

LE VIEUX — Durant ma vie je n'ai eu aucune douleur... si ce n'est celles de l'âme... maintenant, je n'ai même plus mal à l'âme... c'est pour cela que je ne me sens pas bien... Je ne sais pas ce que j'ai...

IRINA — Les médecins ont dit que tu n'as rien...

LE VIEUX — A mon âge, quand on n'a rien... c'est très grave! C'est vraiment très grave. *(Il se lève et cherche dans une armoire; il en sort des vêtements.)*

IRINA — Mais qu'est-ce que tu fais là?

LE VIEUX — Rien... je me prépare.

IRINA — Mais où est-ce que tu pars?

LE VIEUX — J'irai où j'irai... *(Il s'habille avec difficulté.)* Il me semble que même mes beaux habits... ne vont plus... Si j'avais plus de temps devant moi, j'irais chez le couturier pour qu'il me les arrange... *(Il rit.)*

IRINA — Je n'ai jamais su quand tu parles sérieusement ou quand tu plaisantes... Sérieusement... Il me semble que même maintenant tu es en train de faire des blagues...

LE VIEUX — Ce serait bien que ce soit... des blagues... Mais voilà !

IRINA *(effrayée.)* — Quoi?

LE VIEUX — J'ai mis un bas à l'envers... Mais je n'ai plus le courage de recommencer... J'espère qu'ils vont me recevoir quand même au Jugement Dernier? *(Il s'allonge sur son lit.)* Ils vont me faire des misères. J'ai peur qu'ils ne se mettent à rire... Ouff... Qu'est-ce qu'on se sent bien quand on s'est préparé pour la mort... Ça fait un souci de moins... Même deux: on n'a plus le souci de la vie éternelle !

IRINA *(elle essaie de changer de conversation.)* — Ecoute comme il pleut dehors...

LE VIEUX — Si au moins le Déluge arrivait... c'est-à-dire, non, j'aime mieux pas... Ce n'est pas bien qu'il pleuve.

IRINA *(elle gémit, pleurniche.)* — Mais je crois que tu vivras plus longtemps que moi...

LE VIEUX *(il suit sa pensée.)* — Je croyais que quand l'homme doit finir, c'est d'abord sa tête qui lâche... Je vois que la mienne est claire.

IRINA — Tu as encore suffisamment de tête pour en donner aux autres...

LE VIEUX — Si j'en avais encore la force... Voilà que je ne peux presque plus boutonner ma chemise... Mais qu'est-ce que tu fais là-bas? Tu ne viens par tenir mon cierge?

IRINA — Mais... c'est bien vrai que tu meurs?

LE VIEUX — Je vais mourir.

IRINA *(elle veut se lever, mais les douleurs l'affolent.)* — Mais, c'est comme ça que l'homme meurt? Comme toi... tout entier? Avec la tête entière? Et en blaguant?

LE VIEUX — La vie a été une blague. Ça... c'est sérieux... *(Il cherche quelque chose.)* Mais le bonnet, où l'a donc mis ta mère?

IRINA — Tu ne l'as plus mis depuis...? Il y a bien cinq ans...

LE VIEUX — Mais oui ! Il y aura cinq ans. Parce qu'elle s'est dépêchée, ma femme...

IRINA — Je ne sais pas où il est, ce bonnet... d'ailleurs je n'ai pas assez de forces pour le chercher...

LE VIEUX — Laisse ça... D'ailleurs j'aurais dû le garder à la main... On dit qu'il est interdit de porter le chapeau sur la tête,

Irén Bányai (Irina) — Théâtre d'Etat d'Oradea, section hongroise

aussi bien au paradis que dans l'enfer... Dans l'enfer parce qu'il fait trop chaud... de l'autre côté... c'est interdit... Parce qu'il n'y a que des saints... quelquefois, quand je ferme les yeux... quelquefois... j'ai le vertige, et il me semble les voir dans des groupes, des groupes... ils parlent... Alors, tu ne te souviens pas?

IRINA — Quoi?

LE VIEUX — Où elle l'a mis?

IRINA *(ailleurs)* — Quoi?

LE VIEUX — ...le bonnet...

IRINA — Attends un peu, père... je me lève et je te le cherche... mais voilà... comme je souffre... *(Elle gémit, pleurniche)* ouff, oh Dieu !

LE VIEUX *(après un moment)* — Tu me pleures?

IRINA *(elle crie)* — C'est horrible, horrible... pourquoi dis-tu que ça fait du bien?

LE VIEUX — Quelqu'un d'autre va venir. La maison ne restera pas déserte après notre mort... Fais bien attention que ce soit un garçon.

IRINA *(elle plaisante avec difficulté)* — Il fait un peu sombre, je ne vois pas grand-chose... il se pourrait que ce soit une fille... parce que j'ai un voile sur les yeux...

LE VIEUX *(avec une voix presque éteinte)* — Qu'est-ce que tu crois, tu as besoin de beaucoup de temps encore? Hâte-toi parce que si je sais que ce sera rapide, je pourrai encore attendre.

IRINA *(gaiement)* — Papa... je suis contente que tu sois avec moi en ce moment... Tu me fais rire, et j'oublie un peu...

LE VIEUX — J'aimerais pouvoir t'aider... quand je pense à ce que ta pauvre mère a souffert pour toi... mais d'abord j'ai honte... et ensuite, je sens que mes pieds se sont raidis... Ils sont comme du bois. Ils sont froids comme de la glace...

IRINA — Pour moi, c'est comme si j'avais du feu dans le ventre...

LE VIEUX — Tu ne voudrais pas qu'on change? *(Il rit.)*

IRINA — Si je pouvais... *(Elle crie très fort.)* Je meurs...

LE VIEUX — Eh, qu'est-ce que ça signifie ce bruit? Non, non, tu ne meurs pas... Mais c'est plus difficile, parce que tu es une intellectuelle... C'est pour cela que ça te semble... un peu compliqué. Ta grand-mère allait porter le repas à ceux qui travaillaient aux champs et quand elle revenait chez elle, elle portait son nouveau-né dans son panier. Elle portait le panier sur la tête... Elle accouchait là où elle se trouvait... à l'ombre d'un arbuste. Elle accouchait très vite, dans un buisson, comme les animaux. C'est comme ça qu'elle a réussi à faire quatorze enfants... Moi, je suis le treizième...

IRINA — C'est un chiffre qui porte malheur...

LE VIEUX — J'ai toujours été le treizième... C'est à cause de cela que je m'en vais maintenant... *(Il gémit.)* C'est pour cela que je m'en vais... *(Il gémit encore.)* Cela va durer encore longtemps pour toi?

IRINA — Aaaah, aaah... *(Elle souffre.)*

LE VIEUX — Vas-y, dépêche-toi... *(Il gémit.)*

IRINA — Tu me fais de la peine...

LE VIEUX — Tu aurais mieux fait... de faire venir la sage-femme... Ou bien, c'est moi qui devrais... mais comment? Maintenant, j'ai mal du côté gauche...

IRINA *(elle hurle.)*

LE VIEUX — Tu vois? Cela aurait été préférable que tu n'ailles pas à l'école... tu aurais accouché sans douleurs... comme une bête... Ta mère, avec quatre ans d'école, a déjà eu de la peine à te mettre

au monde... mais toi qui as étudié... qui as fait l'école normale, tu vois quelles difficultés tu as... Tu vas avoir besoin d'une sage-femme. Notre village a encore une sage-femme?

IRINA *(elle gémit)* — Oui... mais quel lien cela a-t-il avec les études?

LE VIEUX — Mais oui, parce que cela affaiblit... les gencives c'est mauvais pour les dents. Je t'ai dit: ta grand-mère a eu quatorze enfants, et elle ne savait même pas compter... *(Il rit.)* Quelle saine époque !

IRINA *(Elle souffre, elle gémit.)*

LE VIEUX — Hum... si les poules pondaient si difficilement... imagine les cris dans la basse-cour !

IRINA — Elles non plus ne crient pas par plaisir... Mais si... par plaisir, je suis contente de crier, moi, comme les poules... *(Pause.)*

LE VIEUX — Comment ça va?

IRINA — Ne me fais plus rire parce que sinon je vais perdre l'enfant. Il ne faut pas que je fasse d'efforts... Comment est-ce quand on meurt?

LE VIEUX — Rien, tu finis comme une bougie.

IRINA — Eh !

LE VIEUX — Est-ce qu'on a plusieurs bougies? Je vois que cette bougie-là finit... et moi... rien... je ne meurs absolument pas !

IRINA — Qu'est-ce que tu fais, tu tiens seul ta bougie?

LE VIEUX — Je n'ai pas d'enfants qui peuvent m'aider. *(Tristement.)* Tu sauras que c'est inutile d'en faire.

IRINA — Mais...

LE VIEUX — Au lieu de mourir comme un païen sans bougie, il aurait mieux valu... Je ne me suis même pas confessé, tu sais?

IRINA — Tu aurais pu y penser avant... quand tu as commandé ton cercueil.

LE VIEUX — Qu'est-ce qu'on peut dire au prêtre? Tu lui parles et lui il pense à des tas de choses... à l'argent... à ses choses... Mais maintenant j'aimerais bien me confesser... Qui pourrais-je envoyer pour le chercher?

IRINA *(elle sourit)* — Si tu attends un peu... on enverra le petit...

LE VIEUX — C'est ça... mais je n'ai plus la patience... Tu m'écoutes?

IRINA — Je t'écoute, mais je ne suis pas prêtre...

LE VIEUX — Aucune importance, tu es ma fille... tu es plus propre qu'un prêtre. Ecoute, ma fille... *(Il se tait un moment.)* Je ne sais pas par où commencer.

IRINA — Tu vois les bougies sont là, à la tête du lit... Tu peux te retourner?

LE VIEUX — Je peux... « me retourner » mais pas de la tombe... parce que de là-bas personne ne s'en retourne plus... *(Il cherche les bougies.)* Laisse, je vais me débrouiller... Occupe-toi de tes affaires pour les faire activer... Sans complications... Tu entends?

IRINA — Oui.

LE VIEUX — Comment ai-je vécu jusqu'à cet âge?

IRINA — Comment?

LE VIEUX — Comme si j'avais bu de l'eau bénite, qui ne supprimerait ni la faim ni la soif... voilà comment j'ai vécu, et pas même dans l'espoir de devenir saint... Je n'ai pas compris grand-chose... Ici on a vécu simplement. On ne pense à la vie qu'à la dernière heure.

IRINA *(elle essaie de plaisanter).* —...et juste un quart d'heure...

LE VIEUX *(avec gravité).* — Qu'elle vienne... elle nous fait des signes... nous regarde de travers et dit: « Plus vite, plus vite,

bouge-toi misérable ! » Et quand elle t'a dit « Bouge-toi », tu es déjà raide... Et c'est comme ça à la campagne, le soleil, les saisons... et tu as toujours quelque chose à faire... Tu sais quoi: si je meurs, j'aimerais qu'ils m'enterrent à la ville ! Là-bas, je crois que je me reposerais... Mais non ! Parce qu'ils sont capables de te mettre un réveil qui te sonne en pleine figure. Quelle chance que le soleil ne sonne pas quand il se lève.

IRINA *(elle rit.)*

LE VIEUX — Eh, ma fille... ça c'est passé comme ça c'est passé... Mais c'était bien ! Mais maintenant, je ne suis pas bien préparé, c'est à cause de cela que je regrette... J'avais fait le cercueil depuis longtemps... mais voilà, je n'ai plus la force de m'y mettre... tout cela parce que je ne suis pas préparé... *(Il s'efforce d'entrer dans le cercueil.)*

IRINA *(un peu énervée)* — Reste sage... pourquoi bouges-tu? Il me semble que tu tournes dans mon ventre...

LE VIEUX — C'est possible que je ne sois pas encore né... quelle joie ! J'aurai encore de l'espoir, non? *(Il rit avec difficulté.)* Pardonne-moi, mon Dieu. Tu as encore mal?

IRINA — Terriblement.

LE VIEUX *(effrayé)* — Mais alors... moi, à qui pourrai-je me confesser... Il y a une chanson: « Je me plaindrai même aux pierres... »

IRINA *(elle prend son rôle avec sérieux)* — Dis-moi ce que tu as sur la conscience... mais vite... parce que j'ai l'impression que je vais mourir avant toi... Tu as beaucoup péché?

LE VIEUX — Oh non ! Je n'en aurais pas eu le temps... J'aurais pu être plus heureux... mais ce n'était pas possible. Ta mère aussi... Pourquoi m'a-t-elle laissé seul pour souffrir?

*(Grand silence interrompu d'un côté et de l'autre par des gémissements.)*

IRINA *(elle oublie un moment le malade à cause de sa propre douleur. Elle parle seule, tout comme le vieux. Pour quelques instants leurs répliques ne se répondent plus, ne se rencontrent plus, sont des fragments d'un monologue.)*

LE VIEUX *(gémit)* — Tu as entendu parler du docteur Paicu?

IRINA — Non... il n'était pas gynécologue?

LE VIEUX — Mais non ! Il regardait les poumons. Mais il est tombé malade du cancer... Un mois auparavant, il a annoncé le jour et l'heure de sa mort. Avec une précision... C'est ainsi: le jour venu, alors que 11 heures approchaient, il appela son meilleur ami. « Onze heures vont sonner, ne viendrais-tu pas bavader un peu avec moi? »

IRINA *(elle souffre)* — Oh Dieu, Dieu...

LE VIEUX — L'ami vient, ils parlent un peu...

IRINA — Ils parlent de quoi?

LE VIEUX — De choses et d'autres, comme d'habitude entre hommes. Et quand l'heure sonne, parce qu'il avait une montre, le Docteur, il regarde sa montre et dit: « Et maintenant c'est fini, je m'en vais ».

IRINA *(elle perd le fil)* — Mais son ami était venu exprès chez lui... il me semble? Il partait où, le malade?

LE VIEUX *(poursuivant)* — C'est cela qui les a tous rendus fous, les médecins, ses amis des hôpitaux... ils se sont rendus compte que ce Paicu, puisqu'il avait tout prévu avec une telle précision, c'est qu'il avait découvert le remède, forcément.

IRINA — Quel remède?

LE VIEUX — Tu ne peux pas être un peu plus attentive?

IRINA — J'ai des douleurs terribles...

LE VIEUX — ...il avait découvert le remède pour lutter contre le cancer... il a emporté son secret avec lui, parce qu'il était brouillé avec la collectivité.

IRINA *(crie)* — Je ne veux plus entendre parler des morts.

LE VIEUX — Silence. Je ne veux plus entendre parler de naissance.

IRINA *(après une pause)* — Aux environs du Nouvel-An... les gens semblent s'aimer davantage... tu n'as pas remarqué?

LE VIEUX — Mais oui.

IRINA — L'année passée, j'ai rencontré un type... j'ai échangé juste deux ou trois mots avec lui... il y a longtemps, je l'avais déjà oublié... il m'a regardé longuement, m'a prise par la main et m'a dit: « Viens, on va attraper encore cette année ». *(Elle rit.)* Comme ça, sans aucune explication !

LE VIEUX — Il était fou?

IRINA — Non... c'est-à-dire, je ne crois pas...

LE VIEUX — Tu l'as frappé?

IRINA — Oui, mais je ne peux oublier l'expression de désespoir, qu'il avait... d'homme qui va se noyer... et... qu'est-ce que j'en sais ! « Viens, on va attraper encore cette année ».

LE VIEUX — Un dévergondé...

IRINA — Mais qu'est-ce que tu crois? Il ne me demandait pas grand-chose. Il était arrivé au village avec une caravane... et il désirait m'emmener au cinéma... Tu sais, pour pouvoir se vanter d'avoir vu un film avec moi... pendant l'année écoulée. Enfin pour pouvoir dire qu'il avait fait quelque chose pendant cette année... une activité quelconque...

LE VIEUX — Moi j'aimerais attraper l'année suivante ! *(Il rit.)* Mais j'ai mal partout, dans tous les os...

IRINA — Je croyais que tu n'avais pas de douleurs...

LE VIEUX — Avant, j'avais mal dans ma chair... maintenant j'ai seulement mal aux os... la douleur s'est séparée comme la Bible dit...

IRINA — Où est-ce écrit?

LE VIEUX — Il est dit que les eaux vont se séparer de la terre... *(Après une pause.)* Pourquoi n'ai-je donc pas un cancer?

IRINA — Dieu ne l'a pas voulu.

LE VIEUX — Au moins, je saurais de quoi je meurs... je serais résigné, peut-être même fier de mourir d'une maladie importante, sans remède... J'ai demandé au médecin: « Maintenant que je m'en vais pour de bon, j'aimerais savoir . . . j'ai un cancer, c'est cela? » Il a dit: « Non ». « Mais qu'est-ce que j'ai alors...? » « Je ne sais pas. » Il a ajouté: « C'est comme si tu n'avais rien. » *(Révolté.)* Pourquoi ta science reste-t-elle muette devant la mort?

IRINA — La mienne?

LE VIEUX — La tienne, oui, parce que je t'ai envoyée à l'école... Tu es institutrice... La vôtre, celle de ceux qui sont docteurs, doctes... Pourquoi a-t-il dit « Je ne sais pas »?

IRINA — Il n'était pas docteur, il était médecin vétérinaire...

LE VIEUX — Grande différence ! Tous ont pourtant le même savoir... Seul Paicu avait peut-être trouvé quelque chose... Mais il n'était pas compris par la collectivité... Dommage ! J'avais entendu cette discussion dans une voiture, tout le monde le pleurait.

IRINA — Maintenant, même s'il y avait quelqu'un pour prévenir le docteur ce serait quand même le vétérinaire qui viendrait...

LE VIEUX — Comment passe cette vie ! *(Il soupire.)*

IRINA — L'autre va venir...

LE VIEUX — Elle est déjà arrivée... elle est sous le lit...

IRINA — Peut-être qu'elle est sous le mien... mais je ne peux pas regarder...

LE VIEUX — Dans ton ventre. *(Il rit.)*

IRINA — Il y a des gens qui perdent les pédales... pour la moindre des choses... Ils ne peuvent plus dire deux mots. La panique s'empare d'eux. Et toi, Papa ...qui pourrait croire que... Si quelqu'un pouvait t'entendre sans voir que tu es au fond du « trou », s'il pouvait t'entendre dire ces choses, il croirait que tu joues un rôle... Ou bien que tu te prépares pour le mariage, pour ne pas l'appeler autrement...

LE VIEUX — Qui sait... Peut-être est-ce pour cela que je me suis préparé comme ça...

IRINA — Tu t'es toujours moqué des dangers.

LE VIEUX — On rit faute de mieux. Au front, j'ai vu un type... un obus l'avait éparpillé en morceaux et lui, il gardait encore son sourire... Seulement, une lèvre était là... et l'autre était à dix mètres... Il disait quelque chose de très gai... mais on ne pouvait pas comprendre. L'herbe pousse déjà dans son rire. *(Pause.)* Combien d'années ont donc passé depuis que je suis mort?

IRINA — Tu me le demandes?

LE VIEUX — Mais oui, parce que je ne parle pas tout seul.

IRINA — Moi, je ne parle pas avec les apparitions.

LE VIEUX *(il soupire)* — Il me semble que je suis parti... depuis cent ans... cent francs... c'est-à-dire, je veux dire... années... J'ai la langue un peu pâteuse... *(Effrayé.)* Je divague?

IRINA — Un peu... Tu te crois mort depuis longtemps...

LE VIEUX — Comment peut-on savoir que ce n'est pas vrai? Je veux regarder... allume la lumière...

Leyla Aubert (Irina) et André Faure (le Vieux) — Nouveau Théâtre de Poche — Genève

IRINA — Je ne peux pas...

LE VIEUX — Tu vois? *(Pause.)* Je pensais à Rita, ta mère... Il y a bien cent ans depuis... cent ans... vingt francs...

IRINA *(effrayée)* — Papa !

LE VIEUX — Qu'est-ce que tu racontes?

IRINA — Moi, je raconte? Tu ne parles plus normalement...

LE VIEUX — C'est fini... c'est passé... j'ai une fatigue totale... Après ça se passera de la même façon?

IRINA — Quoi?

LE VIEUX — Le temps... Si vite?

IRINA — Mais comment pourrais-je savoir?

LE VIEUX — Cette fois-ci, tous mes pouvoirs m'ont abandonné... Et toi, tu en as encore pour longtemps?

IRINA *(décidée)* — J'ai changé d'avis. Je ne le veux plus. *(Elle crie.)* Je ne le veux plus... je ne veux plus le mettre au monde... *(Doucement.)* Quel sens cela a-t-il donc? C'est terrible de vivre comme tu as vécu toi-même. Des guerres... la misère... la sécheresse... des morts à gauche et à droite...

LE VIEUX *(fâché)* — Et puis ! Ce sont aussi tes morts, tu ne peux pas t'en débarrasser ! Ne me juge pas d'ailleurs... parce que sinon je descends tout de suite... et je viens vers toi et je t'administre deux ou trois gifles... parce que je ne suis pas encore mort... comment peux-tu te permettre, toi la puce, de me juger? *(Accès de toux.)* La voilà !...

IRINA — Je ne veux plus ! *(Des bruits sourds s'élèvent dans sa chambre.)*

LE VIEUX *(une pause pendant laquelle il écoute les bruits)* — Tu accouches?

IRINA *(furieuse)* — Non ! Je le tue. *(Elle crie.)* Je ne veux plus mettre personne au monde... Je n'en peux plus... C'est encore mieux si je le tue dans le ventre... C'est mieux pour lui... Il ne sent rien d'ailleurs... C'est comme si on supprimait une feuille... elle ne sent rien et elle est sauvée de la tempête de l'hiver... *(Elle pleure.)*

LE VIEUX — Si tu pleures, cela signifie que tu regrettes ce que tu es en train de faire... Ce sont des histoires de grande dame... Si tu étais vraiment paysanne, tu n'aurais pas ces caprices... Tu es devenue une dame par là-bas, à Bălcești... Tout ce qui vient de Dieu doit vivre...

IRINA — Alors, toi, pourquoi meurs-tu?

LE VIEUX — Moi, j'ai assez vécu... Ah, encore trop, même ! Je n'aimerais pas vivre un siècle. C'est aussi comme cela qu'il parlait le vieux Cornea, le pauvre ! Et il a vécu un siècle et demi. Il mangeait un mouton par repas... et il dormait toujours sur le seuil de sa maison, été comme hiver.

IRINA — Quand il disait qu'il ne vivrait pas un siècle, il pensait peut-être qu'il en vivrait deux !

LE VIEUX — Mais oui ! Sûrement ! Il avait des petits-fils, des arrière-petits-fils. Il était comme un chêne oublié dans une clairière... Le village ne le connaissait pas autrement que comme un vieux... *(Il soupire.)* A moi aussi ça fait longtemps qu'on me dit le Vieux, mais je ne sais même pas si j'arriverai à être grand-père... *(Avec espoir.)* Me verrai-je grand-père?

IRINA *(tristement)* — Je ne sais pas... Je crois qu'il est mort... Il me semble qu'il ne bouge plus... *(Effrayée.)* J'ai frappée un peu trop fort? Et s'il était vraiment mort?

LE VIEUX — J'espère au moins que tu l'as frappé sur son petit

derrière? *(Avec certitude.)* Il ne lui est rien arrivé. Quand une mère frappe son enfant, c'est comme si un étranger le caressait.

IRINA — Oh ! Il a bougé. Il vit... *(Attendrie.)* Hé ! petit garçon !

LE VIEUX — J'aimerais que vous le baptisiez... comme son grand-père... Ion !

IRINA — Ah, non... certainement pas... Encore un Ion? Ce serait mieux de l'appeler Stan.

LE VIEUX — Je n'aime pas ce nom... J'ai connu un Stan par ici... qui n'a rien fait de sa vie sinon garder des chèvres... Ce serait encore mieux de l'appeler George, comme Băzăvan.

IRINA — Je ne veux pas.

LE VIEUX — Vasile?

IRINA — C'est trop à la queue de l'alphabet... tout le monde passerait devant...

LE VIEUX *(énervé)* — C'est égal... seulement ne le baptise pas Jack ou John ou des choses pareilles... sans cela je ne voudrais plus rien savoir... Je ne le reconnaîtrais plus comme mon petit-fils. Il ne faut pas estropier le prénom de l'enfant ! *(Pause. Des bruits dans la chambre du Vieux.)*

IRINA — Qu'est-ce que tu trafiques par là? Pourquoi fais-tu du bruit tout à coup? *(Bruits à nouveau.)* Qu'est-ce qu'il arrive? Tu disais que tu avais perdu tes forces? Que renverses-tu?

LE VIEUX — Rien... j'ei enfin réussi à entrer dans le coffre, dans le bateau... Je suis monté dans l'Arche de Noé...

IRINA — Tu plaisantes...

LE VIEUX — Ici, il fait plus chaud il me semble... J'avais froid... Ici, il fait plus chaud.

IRINA — Mais, ça va au moins?

LE VIEUX — C'est un peu juste... ici d'un côté... *(Il rit.)*

IRINA — Cela te gêne?

LE VIEUX — D'un côté... de l'autre... je n'arriverai pas loin avec ce bateau...

IRINA — Pourquoi veux-tu voyager encore?

LE VIEUX — C'est vrai. L'homme, pendant qu'il est jeune... voudrait faire le tour du monde... et quand la mort le regarde de près... il entre tout seul dans le trou... Comme le chien qui va mourir... il vient de lui-même sur ton seuil... et il meurt fidèlement... sur le seuil.

IRINA — Sur le seuil...

LE VIEUX — C'est juste. Moi je suis maintenant sur le seuil... mais je ne veux pas mourir avant de l'avoir vu... tu entends?

IRINA — Quoi?

LE VIEUX — Tu connais la coutume d'ici... ils vont venir me veiller...

IRINA — Pourquoi viennent-ils?

LE VIEUX — Pour me veiller. On dit comme ça... C'est-à-dire qu'on reste avec le mort pendant la première nuit... quand son âme est encore dans la maison... et leur devoir, c'est de l'amuser... pour qu'il ne se sente pas seul... C'est l'habitude... Ils sont un peu libres... un peu grossiers... tu ne les connais pas. Ils s'habillent drôlement... et ils disent n'importe quoi... il ne faut pas te fâcher pour cela... moi aussi, j'ai souvent veillé des morts... c'est même agréable... et pour les parents... parce qu'on les fait rire... ils oublient un peu. Un homme meurt, mais cela ne veut pas dire que le monde est fini... Les vivants doivent s'amuser sinon ils deviennent trop tristes... Les vivants doivent vivre leur vie... *(Il change de ton.)* Maintenant, j'ai soif.

IRINA — Soif?

LE VIEUX — Soif. Mais je ne veux plus sortir... C'est mieux que

je reste ici... Je me suis à peine réchauffé. Il pleut toujours dehors?

IRINA *(elle écoute)* — Toujours...

LE VIEUX — Pourquoi sortirais-je! Pour un peu d'eau... De toute façon, je me sens plus à l'abri... Mais je ne sais pas pourquoi ma langue est si sèche... Je ne peux même pas me tourner... Je veux crever ici... J'ai fini mes comptes avec la vie... J'ai tiré une ligne... Je pars et je vous laisse. Tu diras à ton homme qu'il ne doit pas te frapper...

IRINA — Pourquoi me frapperait-il?

LE VIEUX — Et s'il ne lui ressemble pas?

IRINA — Mais à qui ressemblerait-il?

LE VIEUX *(effrayé)* — Mais qui a coupé le chêne, devant la maison?... Il me semble que je ne l'ai pas vu ces derniers temps.

IRINA — Mais comment l'aurais-tu vu devant la maison puisque tu te trouves dans son tronc? N'as-tu pas dit... que tu le voulais en chêne? *(Pause.)*

LE VIEUX — Ils sont partis les oiseaux?

IRINA — Partis...

LE VIEUX — Et... les cigognes sont-elles parties vers les pays chauds?

IRINA — Oui, les cigognes sont parties.

LE VIEUX — C'est ça... c'est ça... dans le tonneau... Je ne sais plus de quoi ou de qui nous parlions... Mes joues deviennent raides... C'est à peine si je peux crier... *(Des cris.)*

IRINA — Pourquoi ai-je crié si fort tout à l'heure... il me semble que je n'ai pas eu de douleurs aussi fortes... que maintenant... Il me semble que ce n'était pas ma voix...

LE VIEUX *(il crie)* — Oh, mon Dieu, mon Dieu...

IRINA *(elle crie)* — Oh, mon Dieu, mon Dieu...

*(Les cris et les soupirs deviennent de plus en plus forts dans les deux chambres. Obscurité.)*

IRINA — J'entends bien? On a commencé à se battre par là-bas... des cris, des bruits de voix! *(Elle écoute.)* Quelque chose se casse en moi... ah... Psst! Il a recommencé à parler...

LE VIEUX — Une barre! Donnez-moi une barre, pour attraper quelque chose... Est-ce le ciel qui vacille... Pourquoi n'avez-vous pas mis de chaînes autour de l'abîme?... Je tombe!... Une corde!... Jetez-moi vite une corde... pour que je m'agrippe... Quel vide immense...

IRINA *(s'adresse au Vieux en criant)* — Ne joue plus comme cela avec la bougie, ce n'est pas une corde... J'ai aussi des douleurs... Ah... je meurs... C'est moi qui vais mourir la première...

LE VIEUX — Qui me jette par la fenêtre? De cette hauteur... des sacs jetés de la fenêtre d'un grenier à l'autre. D'un monde dans l'autre... Laissez-moi plutôt pourrir dans ce grenier... avec des rats qui me flairent longuement, qui me frôlent de leurs moustaches... Oh, je tombe! Moi qui disais que je n'avais jamais peur... Je meurs de peur... C'est comme si je venais au monde une nouvelle fois... Mais pourquoi? Pourquoi... est-ce que je tombe? Je ne savais pas que le vide existait entre le ciel et nous! La corde... ah, je pourrais encore l'attraper!... si je pouvais me balancer... au moins un instant... *(Des cris.)*

IRINA *(écoute)* — Quel vacarme dans mon ventre! Un vrai volcan... J'accouche d'un volcan? J'ai du feu... Je prends feu... J'aimerais que ça soit fini. Est-ce que j'entends

bien? Ce sont les mots de celui qui va venir... C'est lui qui quitte un monde... Qu'est-ce que je connais bien cette sensation... de chute... Si au moins tout pouvait finir plus vite... Si au moins tout pouvait finir de toute manière... *(Cris.)* Je meurs, je meueueurs !...

LE VIEUX *(il crie)* — Je tombe, je toooombe !...

*Rideau*

## Tableau III

*Les deux chambres, comme dans le tableau précédent. A droite, le mort dans son cercueil tenant lui-même le cierge dans sa main encore tiède... et qui ne se refroidira pas jusqu'à ce qu'il arrive au paradis ou Dieu sait où... A gauche, l'accouchée avec son petit près d'elle. Entre les deux chambres, la porte est ouverte. Il se crée une espèce de courant d'air, mais la femme est trop fatiguée pour aller fermer la porte. En même temps elle veut garder la communication avec le mort.*

IRINA — Je ne ressens qu'une grande fatigue abrutissante. Et un vide, tout aussi grand, dans... la tête ! Comme si je l'avais tiré de ma tête, du cerveau... C'est étrange ! Peut-être que je n'ai pas accouché d'un bébé, mais de l'idée d'un bébé. *(Avec candeur.)* Tu mets au monde un petit insecte... Et dans le monde il pleut et il tonne. Ici, c'est bien... il ne pleut que quand il fait pipi... Il n'y a pas d'éclairs, sauf quand il me semble que le cierge s'éteint. *(On frappe à la porte.)* Enfin mes aides arrivent ! — C'est pour la veillée ! Ils vont s'occuper de ce côté de la maison. *(Elle montre le côté droit.)* Entrez, entrez. *(Silence, ensuite on frappe à nouveau.)* Entrez seulement ! Sentez-vous comme chez vous ! Allez-y !

*(La porte s'ouvre. En même temps que le vent et la pluie, entrent trois apparitions étranges, avec des masques qui empêchent de savoir si ce sont des hommes ou des femmes.)*

IRINA — Vous êtes les bienvenus... parce que je me sentais un peu seule... Pour dire la vérité, ce n'est pas très gai de se trouver dans cette situation... un peu confuse... On a aussi des pensées confuses... je vous dis tout cela parce que vous êtes d'ici, du village... Vous me connaissez depuis mon enfance.

1ère FÉE — Depuis avant ta naissance...

IRINA *(effrayée)* — Mon père est mort exactement à l'instant où je mettais mon enfant au monde... En pensant à cela... j'ai eu tout à coup comme un souffle froid... indépendamment du fait qu'il fasse mauvais temps dehors et qu'il y ait des tas de souffles froids qui circulent. *(Encore plus effrayée.)* Comme si j'avais accouché de mon père !... Moi, sa fille, le mettre au monde... Comment expliquer cela? Il me semble... *(elle essuie la sueur qui est apparue sur son front, essaie de sourire)*... comme si je

l'avais enfanté mort... je veux dire avec toute la vie accomplie... avec une certaine expérience... c'est-à-dire, mort sans regrets, comme il disait... il a vécu sa vie... il a mangé sa portion... Mais où? Où est-ce qu'il l'a mangée?

2ème FÉE — Laisse ces bêtises sans queue ni tête.

IRINA *(éclate de rire)* — Bravo. C'est bien dit: « Bêtises »... Parce que vraiment ce sont des fantasmagories... je l'ai dit comme ça, mais vous me connaissez, je suis une fille normale. Je crois que je vous connais aussi, si vous enleviez ces habits, ces masques... Qui êtes-vous au fond, des hommes, des femmes?

3ème FÉE — Nous sommes aussi venues lorsque tu es née.

IRINA *(étonnée)* — Et vous aviez le même aspect grotesque? *(Elle rit.)*

3ème FÉE — Tu seras punie.

IRINA *(pensive)* — Mais qu'est-ce que vous êtes venus chercher à ma naissance? Qu'est-ce que... vous cherchez? Parce que je pense bien que vous n'êtes pas des sages-femmes? Je pensais plutôt que vous étiez des vieux parce que mon pauvre père m'avait dit, que Dieu lui pardonne, « Tu verras, ce seront des vieux qui vont apparaître, pour me veiller, ils seront habillés comme le diable ». Mais il m'avait dit aussi que vous alliez me faire rire... que vous aviez beaucoup d'humour... de qualité...

1ère FÉE — Ces bonnes femmes qui accouchent perdent souvent le fil...

2ème FÉE — Parce qu'elles refont le fil. *(Elle fait une grimace.)*

1ère FÉE — Où est-il?

IRINA *(montrant le mort)* — Là-bas... Vous pouvez me dire comment vous vous appelez? Vous... qui êtes au milieu, il me semble... que vous êtes... Gheorghe le Mou...

2ème FÉE — Hi... hi... hi...

3ème FÉE *(se penchant sur le cercueil)* — Beau fils... beau...

1ère FÉE — Et grand...

2ème FÉE — ...il fait au moins ses deux kilos? *(Elle rit.)*

3ème FÉE — Il est aussi très bien langé...

1ème FÉE — Quand tu le vois comme ça tranquille, tu as de la peine à penser qu'il peut crier si fort... comme si ça sortait de la gueule d'un serpent...

2ème FÉE *(sur le ton d'une incantation)* — Il est sorti de la gueule d'un serpent... qu'il rampe comme le serpent... non, qu'il siffle comme le serpent... non, qu'on lui abîme la tête comme au serpent... non...

1ème et 3ème FÉES *(elles protestent)* — Eh... sois donc un peu plus tendre...

2ème FÉE *(elle continue)* — Non... qu'il bouge sa queue comme *(avisée)* le serpent; non, qu'il soit sage comme le serpent... *(fâchée)* Voilà! je commence à bégayer. *(Elle bégaie.)* *(S'adressant à la 1ère Fée.)* Dis quelque chose de plus cohérent, toi, quelque chose de plus lié.

1ère FÉE — Qu'il soit lié comme le blé... et bien lié de corps... et délié de la tête... et qu'il ait des liaisons choisies... à la ceinture... le bras de la femme... au cou... liens pour le cou... parce qu'il s'est lié avec un serment... et les plus fortes liaisons, qu'il les ait en haut...

2ème et 3ème FÉES *(riant)* — ...toujours au cou...

1ère FÉE — ... à la tête... à la tête de la croix... un petit brin de myrte, de basilic...

2ème FÉE — Tu as oublié la liaison avec la terre.

1ère FÉE — Ça c'est pour toi...

IRINA *(intriguée)* — Qu'est-ce que vous racontez là-bas? *(Silence.)*

Ils confondent la naissance avec la mort... Ils font les fous... Au lieu de dire des blagues comme c'est l'habitude chez nous lorsqu'on veille un mort... ils se conduisent comme des fées. *(Elle rit, secouée par des frissons.)* Mais les fées pourraient dire quelque chose de plus élevé? ! Tout ce qu'elles disent... ce ne sont que des bêtises, parce qu'il s'agit du destin de l'homme. Parce que... devant la beauté de la vie, vue... du dedans... comme je l'avais vue un instant, avant... d'être née... la vérité est pâle... voilà, pâle comme le mort... que Dieu me pardonne, comme la cire... comme le cierge... comme le bout qui brille... Oui, oui, j'avais aussi une autre impression du monde quand j'étais dans le ventre de ma mère... et à peine née, voilà que... j'accouche. Et j'assiste en même temps à une veillée.

3ème FÉE — De la terre, de l'herbe verte... *(elle tourne autour du cercueil)*... de la terre, de l'herbe verte, qui est petit et ne se voit pas?

LES DEUX AUTRES FÉES. — J'ai vu un soleil pareil à la terre, dans ses rayons, à son ombre, il y avait le vieux Năstase noir comme la terre, avec la terre dans les os, et l'herbe le grondait parce qu'il avait ressuscité... que de ses os sortait l'épi, le soleil de la terre.

1ère FÉE — Tu veux dire qu'il s'appellera Năstase?

3ème FÉE — Je ne sais pas...

2ème FÉE *(en riant)* — Alors qu'est-ce que tu racontes-là? Tu ne sais pas de quoi tu parles?

3ème FÉE — Bien sûr que non... je suis le destin... je prédis les paroles... Et son destin c'est de lier ces paroles... les unes aux autres... pour leur donner un sens... exact...

2ème FÉE *(en riant)* — ... qui peut être pris comme on veut...

3ème FÉE — Non, pas seulement comme ça... avec les pieds devant...

IRINA *(à part)* — Je rirais... mais je ne peux plus... Je n'ai jamais cru aux fées, aux sorcières, aux vieilles terribles. Il y a certaines coutumes... qui doivent, c'est-à-dire... on me les a transmises depuis des générations. Mais avec la science d'aujourd'hui, on n'a plus envie d'y croire... *(L'enfant crie.)* Oh ! le pauvre... qu'est-ce que tu as? *(Elle caresse l'enfant qui crie encore.)*

1ère FÉE — Psst ! On a réveillé le mort d'à-côté. Il se fâche. Tu vois, on s'occupe davantage des vivants et pendant ce temps il n'y a personne pour rester près de lui, pour le veiller...

2ème FÉE — Mort récent... qui se fâche.

3ème FÉE — C'est comme ça au début. Après... quand la peau devient plus dure...

1ère FÉE *(s'approchant du cercueil)* — Que tu sois grand, que tu aies des ailes, que tu puisses traverser la mer, et qu'avec tes ailes tu puisses te gratter... *(Elle rit.)*

LES AUTRES FÉES *(à la 1ère)* — Eh ! C'est fini, laisse-le dormir ...pour qu'il prenne des forces.

3ème FÉE — On doit passer chez le mort, parce qu'on doit aussi le veiller.

1ère FÉE — Pas moi ! Je fais une chose ou l'autre... pas les deux...

2ème FÉE *(elle la supplie)* — Seulement aujourd'hui... une fois et c'est fini... *(On entend à nouveau les cris de l'enfant.)* Tu ne l'entends pas?

3ème FÉE — Tais-toi Coliviţă, on vient tout de suite...

2ème FÉE — On t'a apporté le tamis, la pelle... On met le bâton,

la perche sur la pelle et on t'accompagne avec le drapeau au paradis. *(Elle sort un tamis et une pelle de son manteau. Elles s'approchent toutes les trois du nouveau-né.)*

1ère FÉE *(en dansant autour d'Irina et du nouveau-né)* — Cette vie...

2ème FÉE — ...d'après...

3ème FÉE — ...qui commence jeudi...

2ème FÉE *(elle est étouffée de rire)* — ...et qui tient jusqu'au jeudi...

*(Elles font des gestes avec le tamis et la pelle, mettent le tamis au bout de la pelle, elles le font bouger).*

3ème FÉE — Si la perche avait été plus grande, il aurait pu sauter par-dessus la fosse... *(Elle meurt de rire.)*

2ème FÉE — Mais comme ça, il l'a mise juste dans la fosse et elle l'a tiré à l'intérieur... *(Elle se tient le ventre avec les mains.)*

IRINA *(un peu étonnée, sans savoir ce qu'il faut dire)* — Il me semble que ce ne sont pas des gens... d'ici, de chez nous... *(Fort, pour se donner du courage, comme on fait quand il y a des voleurs.)* Qui est là, eh! *(Plus fort.)* Qui est là-bas? Vous n'avez pas honte? Qu'est-ce que c'est que cette mascarade? *(Les Fées continuent leur jeu.)* Dehors!... J'irai à la mairie. Je porterai plainte... Si mon mari était à la maison, il vous montrerait, lui... *(Plus Irina se fâche, plus les masques s'amusent.)*

1ère FÉE — Dans cette maison, quelqu'un va mourir de rire... *(Elle se tient le ventre.)* Je n'en peux plus.

2ème FÉE — Aujourd'hui, on a eu une journée bien remplie.

3ème FÉE — Et qu'est-ce qu'on aura encore, parce que le déluge a commencé... ce sera rempli partout... Ce n'est que le début...

IRINA *(prend une pantoufle et la jette contre un masque. La pantoufle traverse le personnage, comme si de rien n'était... c'est du moins ce qu'il semble à Irina)* — Oh, mon Dieu, je l'ai touché, mais c'est comme si j'avais touché de l'air... on n'a rien entendu... *(Elle crie.)* Dehors! *(Les masques sortent effra-*

Kaarin Volanen (Irina) —
Théâtre National Finlandais d'Helsinki

*yées.)* Je ne connais pas les coutumes... peut-être que j'ai eu tort de les flanquer à la porte... Mais elles exagéraient. J'ai commencé à avoir peur... Même si je n'y crois pas à ces bêtises... Mais c'est comme ça... Au début, on rit, on s'amuse et tout à coup on se raidit... On dit que pour les fous, ça arrive comme ça... Au début, ils s'amusent, ils font les fous... ils sont parfaitement lucides, ils sont ravis d'être un peu « à côté », seulement aux yeux du monde, comme ça, jusqu'à ce que, pan! ils restent comme ça pour de bon... Ceux-là sont des gens du village, bien sûr... Peut-être qu'il y avait aussi une femme parmi eux... Ils sont venus pour veiller... *(Avec des remords.)* Non, non, je ne devais pas les mettre à la porte... mais moi aussi je me sens faible... avec les nerfs usés... mon premier accouchement, la mort dans la famille... Je ne connais pas les coutumes. *(Pensive.)* Pourquoi mon père disait-il que j'allais rire? Je n'ai pas vu le moindre humour... *(Les masques reviennent.)*

1ème FÉE — On ne part pas avant que la mère du mort n'ait rit!

2ère FÉE — Qui est la mère du mort?

IRINA — Eh, il y a bien longtemps qu'elle n'a plus de quoi rire!

3ème FÉE — Eh bien, on va lui remettre ses dents...

IRINA — Comme s'il s'agissait des dents!

1ère FÉE — Comment, les marteaux aussi?

IRINA *(elle rit)* — Comme s'il s'agissait des marteaux!

2ème FÉE *(elle mime la peur)* — Elle a même perdu ses cheveux, tu crois?

IRINA *(amusée)* — Il se peut...

1ère et 3ème FÉES *(sautant de joie)* — Elle a ri! Elle a ri!

2ème FÉE — Tu es la mère du mort.

IRINA — Sa fille.

1ère FÉE — Pardonne-moi: sa mère...

3ème FÉE — Je t'ai reconnue à ton rire...

IRINA — Cela suffit, bonnes gens, vous me donnez mal à la tête... Je vous remercie beaucoup pour la veillée... Maintenant, je peux me débrouiller seule... Et d'ailleurs, mon mari doit venir... du monde... Est-ce qu'il pleut encore dehors?

1ère FÉE *(aux autres)* — On doit partir.

2ème FÉE — Eh, on doit partir, as-tu dit? *(Elle rit.)*

1ère FÉE — Allons, foutons le camp... j'ai dit.

IRINA — Partez au galop! Partez le plus loin possible. Que je n'entende plus parler de vous! Que je ne puisse vous voir que quand je verrai ma nuque! *(Elle rit.)* Et voilà! Qu'est-ce qu'elle peut être expressive la langue roumaine! Ne vous fâchez pas de... *(Energiquement.)* Dehors!

1ère FÉE — Ça suffit, on va partir, il n'y a pas besoin de crier comme ça!

IRINA — Partez au diable vauvert. Devenez des taupinières. Que je ne vous revoie que lorsque les poules auront des dents!

2ème FÉE *(fâchée)* — Il ne faut pas nous insulter comme ça, scorpion! Pourquoi ne contrôles-tu pas ta bouche?

3ème FÉE *(à la 2ème)* — Pourquoi te fâches-tu? *(Désignant Irina.)* Femme! A tête d'oie et au corps de renard! *(Elles rient.)*

1ère FÉE — De toute façon, nous, on a fait notre devoir, on a veillé, on a envoûté, on a attiré et jeté l'humidité... comme ça, on ne trouve plus d'eau... et maintenant, on va monter sur une petite branche et

on s'envolera... *(Elles s'appuient sur des bâtons et partent en boîtant.)*

IRINA *(elle reste seule; elle ne sait pas quoi faire, va vers le bébé, le couvre mieux, le soulève. Elle passe chez le mort, arrange la couverture, etc. Après, elle va vers la fenêtre, appuie son visage contre la vitre)* — J'ai fait une sortie un peu déplacée... mais ces gens, aussi, ils font parfois exprès de vous énerver, de vous faire perdre votre calme, de dire des bêtises, d'insulter... Dehors il fait complètement noir... *(elle regarde autour d'elle)* ...mais ici... c'est bien... De toute façon, un petit coin tranquille... C'est-à-dire qu'on n'a pas de quoi se plaindre... *(elle remarque le cercueil)* ou à quoi pleurer... mais on n'a pas de quoi ricaner... parce que malgré tout... la vie est belle. *(Elle se force un peu à rire.) (Bruit étrange dans la chambre.)* Il me semble que j'ai entendu un petit bruit... *(elle écoute)* cristallin... *(elle écoute)* ...un murmure... *(Dans un coin, sortant du plancher, surgit une source.)* Et voilà ! Une source. Une source qui murmure même dans la maison. Quelle merveille ! C'est bon signe? C'est bon signe, les sources ont toujours amené le bien-être, la corne d'abondance... comme la femme. Vous avez vu dans les peintures: une femme avec une amphore dans les bras, dans laquelle murmure l'eau. Le tableau entier s'appelle *la Source.* Me voilà aussi comme une corne d'abondance... Seulement, je n'ai pas le moyen de prendre cette source dans mes bras... Quand j'étais enfant, il m'est arrivé de découvrir des sources dans de petites vallées... et je les faisais jaillir... et tout à coup, elles commençaient à chanter. *(Dans un autre coin une autre source jaillit un peu plus violemment.)* Voilà ! C'est comme si ces petits ruisseaux d'autrefois venaient me remercier chez moi maintenant. Mais qu'est-ce qu'on entend à côté? *(Elle va vite dans la chambre du mort.)* Elle a trouvé bon de sortir de dessous le lit. *(Pensive.)* Oui, oui... les sources c'est bon signe... c'est un signe de richesse. Cette année, on a échappé à la sécheresse. Voilà l'eau qui jaillit de la terre, du plancher, de la cave... *(un peu peureuse)* alors la cave... elle est remplie maintenant... qu'est-ce que c'est... on est sur un sol mouvant? *(Plusieurs sources surgissent encore. Dehors, clairement, le bruit des eaux furieuses.)* Il a tellement plu... que la terre ne reçoit plus une goutte d'eau... et, en plus, les sources de la terre se réveillent et surgissent des profondeurs. Quelle bonne idée ils ont eu les gens avec la digue ! Ils doi-

Les fées, dans la mise en scène de l'auteur — Théâtre de la Jeunesse de Piatra Neamţ

vent être en train de la renforcer à tout prix. C'est qu'il ne manquerait plus que cela... qu'elle se rompe! Et toute l'eau se mettrait à courir vers les maisons... Avec cette eau locale on se débrouille encore pour le moment... on va l'arrêter d'une manière ou d'une autre. *(Elle remplit des jattes, des vases, etc.)* C'est ça... tout vient à la fois... mais maintenant, je dois les affronter... j'ai des obligations envers... *(elle montre le berceau, puis le cercueil)* ...envers la société, envers moi-même... Je suis mère... *(L'eau a rempli une partie de la chambre. Elle couvre le sol sur une hauteur d'une main.)* Il n'y a pas de souci à se faire, je vais me débrouiller. *(Elle crie aux sources.)* Dehors... sortez! Dehors!... Allez! Dehors! Allez! Dehors!... Oufff...

*Rideau*

## ACTE II

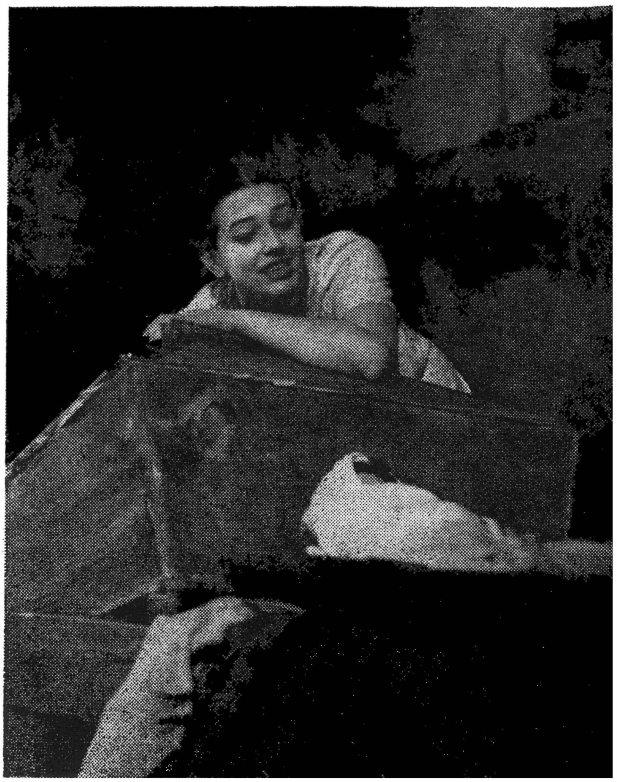
*Trois jours après. Les eaux ont tout envahi; beaucoup de maisons ont été submergées et détruites. La maison de l'institutrice tient encore, mais elle n'a plus de toit. On voit les chambres comme si c'étaient des aquariums transparents. Tout ce qui peut flotter — boîtes, bouteilles, etc. — flotte, parce que l'eau atteint un niveau très haut: elle arrive aux matelas. Et l'eau monte encore. A certains endroits, on aperçoit de petits tourbillons. Irina est dans son lit, avec son enfant bien couvert, attentive à ne pas se mouiller... il ne manquerait plus que cela... Dans l'autre chambre, le cercueil. Après le lever du rideau, une pause assez longue pour laisser le temps d'apprécier le désastre. Durant ce temps, Irina éternue quelques fois. A chaque fois, elle dit «Santé»*

## Tableau IV

IRINA — La situation n'est pas désespérée. Elle est loin... d'être tellement désespérée... comme on pourrait le croire... comme les apparences peuvent le laisser croire... Certaines apparences... *(Au petit, bien emmitouflé, sur le lit.)* Mon amour... ne crie pas... Il ne faut pas paniquer... tu n'as rien à craindre... *(Des cris.)* Pourquoi pleurer? Pourquoi pleurerais-tu, toi, et pas moi? Parce que toi, tu t'en fous... tu es arrivé léger d'équipage, comme on pourrait dire... Tu n'as pas travaillé... La sueur n'a pas coulé sur ton corps... Nous on s'est agités pour cette maison... qui n'existe plus... C'est-à-dire qu'elle existe bien, mais... *(elle montre le ciel)* ...voilà le ciel, et on n'a pas besoin de regarder par la fenêtre pour le voir... De toute façon, mon devoir de mère c'est de te faire connaissance... avec nos petites choses... et les tiennes... alors voilà qu'elles nagent. *(Elle met la main dans l'eau et pêche quelque chose, une pantoufle etc. Avec fierté.)* Voilà la maison des parents... Tu ne l'oublieras pas de toute ta vie parce que c'est la maison où tu es né... Elle est solide... très solide... du moment qu'elle a supporté les douleurs de

l'accouchement, les tremblements de l'accouchement... parce que tu n'as aucune idée de la manière dont on fait les enfants. C'est tellement difficile... c'est-à-dire que c'est facile de les faire... mais c'est difficile d'accoucher d'eux. De toute façon, c'est bien que nous ayons un petit coin à nous où... on peut se retirer. Dans ton petit lit, il fait chaud et bon... Comme dans le lit du grand-père... celui qui dort... c'est le grand-père, comme on dit... tu vois? *(elle montre le cercueil)* ...il a une plus petite maison... il a laissé la plus grande pour nous. Il s'est fait une toute petite maison bien tranquille... parce qu'il veut se retirer à la campagne... Là-bas où les oiseaux chantent... et où l'herbe pousse... C'est cette maladie qu'il a, lui... que les oiseaux chantent pour lui et que l'herbe lui pousse... dans les cheveux... c'est-à-dire que c'était sa maladie... Tu sais, après deux mille ans les os commencent à fleurir... c'est extraordinaire !... On voit des os verts... Peut-être que toutes les forêts ne sont que des grands os qui ont quelques millénaires sur le dos? Mais pourquoi est-ce que je te parle des millénaires alors que tu n'as que trois jours? *(Elle rit.)* Alors... par là autour, il y a nos biens... Ne me demande pas où se trouve le bétail ! Comme un vrai fils de paysan, c'est-à-dire né à la campagne... tu peux me demander, d'abord, où est le bétail... *(Tristement.)* Il n'existe plus... l'eau l'a emporté... l'a noyé... Alors, pas de bétail... pourquoi le cacherions-nous? Des poules... il n'y en a plus non plus. Les premiers à avoir payé le tribut au déluge ont été les poules, ensuite les coqs... Les oies et les canards flottent encore... mais pour combien de temps? Tout est parti... le petit chien... le porc... Mais tu verras, ta mère va t'acheter des petits lapins... La situation n'est pas désespérée... Mais c'est la même chose pour les voisins... *(Elle écoute.)* Il y a un petit moment encore on entendait des gémissements... des cris... des appels au secours... Maintenant... *(elle écoute avec attention)* rien... Ça s'est calmé... ou bien ils ont reçu de l'aide, ou bien non... de toute façon, c'est calme... L'inondation est localisée... ici chez nous... Parce que je vais te dire ce que c'est cette eau... Cette eau, cher enfant, c'est de la pluie... qu'est-ce que je dis... c'est le déluge ! Apprends donc que j'ai vécu pour voir le déluge... et toi

Catrinel Paraschivescu Blaja (Irina) — Théâtre de la Jeunesse de Piatra Neamţ



aussi... c'est-à-dire que tu es né pour le voir... maintenant tu vas suivre... le retrait des eaux, la Tour de Babel... et tout le reste... Je plaisante ! Je suis une plaisantine... Tout s'arrangera petit à petit. On va remonter le courant aussi vivement qu'un poisson. Voilà un poisson ! *(Des cris d'enfant.)* Il ne faut pas crier... les voisins vont t'entendre... eux qui ont déjà la terre qui se dérobe de dessous leurs pieds... à quoi bon les chagriner encore? Puisqu'on ne peut même pas leur tendre la main pour les aider... Tu dis merci parce qu'on vit... On vit? Sûrement, — regarde autour... comme la vie bouge... On vit bien... plus ou moins, on vit bien...

*Rideau*

## Tableau V

*Au cours d'une accalmie, on entend crier au dehors.*

LA VOIX — Il y a encore quelqu'un là-bas? Est-ce qu'il y a encore quelqu'un qui vit dans cette maison? *(Il crie fort.)* Ho, Ho !

IRINA — Il me semble qu'on entend quelqu'un... ou bien j'ai des hallucinations...

LA VOIX — Ouhou, eh !

IRINA — Oui, oui... il me semble que c'est un homme... *(Elle crie.)* Qui est-ce?

LA VOIX — Il me semble qu'on entend quelque chose. *(Jl crie.)* C'est moi !

IRINA — Qui es-tu?

LA VOIX — Je m'appelle Titu...

IRINA — Titu... et comment encore?

LA VOIX — Panta...

IRINA — Plus fort... je n'entends pas bien parce que l'enfant crie...

LA VOIX — ...Panta...

IRINA — ...Panta? *(Elle rit.)* ...Tu es le fils de Sandu Panta? Viens ici... parce que c'est le déluge...

LA VOIX — Je ne peux pas parce que je suis dans un arbre.

IRINA — Et qu'est-ce que tu fais là?

LA VOIX — Je reste...

IRINA — Tu restes?

LA VOIX — Je parle...

IRINA — Avec les eaux?

LA VOIX — Avec ma fiancée... parce que je suis fiancé... Nos parents ne voulaient pas... mais on a quand même réussi... C'est bien que nous soyions montés tous les deux sur ce chêne...

IRINA — Bravo... et qui est la fille?

LA VOIX — La fille de Tagirla... Silvica... *(Grave et ému.)* ...Si quelque chose arrive... vous pourrez leur dire qu'on s'était fiancés... Pour que tout le monde le sache... Mais qui êtes-vous? N'êtes-vous pas la jeune institutrice?

IRINA — Mais oui...

LA VOIX — J'étais presque sûr que c'était la vôtre, cette maison... C'est la seule qui est restée...

autour, il n'y a que de l'eau... et mon chêne... Si vous sortiez sur le toit... le paysage est comme celui du bord de mer... Vous avez vu la mer?

IRINA — Pas encore...

LA VOIX — Moi non plus... *(Pause.)*

IRINA — Et depuis quand es-tu là-bas?

LA VOIX — Mais... c'est le troisième jour...

IRINA *(avec peur)* — Comment? Il s'est écoulé tellement de temps... il me semble qu'il y a à peine un moment...

LA VOIX — Vous n'avez pas remarqué parce que vous étiez à l'abri... Tandis que nous ici... on a tout vu... C'était le désastre sur la terre... Qu'est-ce qu'on a vu passer par là... des maisons entières... imaginez-vous...

IRINA — Mais, les gens... ils ont pu se sauver, non?

LA VOIX — Il n'y a que ceux qui étaient là-bas... sans être préparés... quand la digue s'est rompue... qui... Et pourtant, qu'est-ce qu'on a fourni comme effort. On a fait des équipes... mais personne ne pouvait entrer dans l'eau... Les sauveteurs sont sur la colline ils ne peuvent que regarder... il y en a qui sont pris eux-mêmes dans les tourbillons avec le bateau...

IRINA *(effrayée)* — Mon Dieu! Il leur est arrivé quelque chose?

LA VOIX — Qu'est-ce qui peut leur arriver?

IRINA — J'attends toujours qu'il arrive, lui, avec le bateau... mon mari...

LA VOIX — Parce qu'il n'est pas encore arrivé?

IRINA — Non...

LA VOIX — Il a sauvé beaucoup de monde... spécialement les enfants... Il s'est démené comme quinze... il est venu depuis l'autre village quand il a entendu... avec le bateau... très vite... Ça, c'est presque un miracle... parce que si vous pouviez venir ici, vous verriez à quelle vitesse tourbillonnent les eaux... Et avec le bateau, c'est comme si on essayait de remonter les chutes du Niagara... Moi je ne suis jamais allé aux chutes du Niagara... mais j'en ai entendu parler...

IRINA *(essoufflée)* — Il vit? Dis...

LA VOIX — Oui... il vivait... D'après ce que je sais... il est quelque part avec le bateau... D'ici, on ne voit pas très bien aux alentours... Si vous montiez sur le toit...

IRINA — Je ne peux pas faire un seul pas...

LA VOIX — Alors restez tranquille... Il vient... Il doit venir... Moi je l'attends aussi... c'est un marin... parce que maintenant, il n'y a plus que ceux-ci... et l'armée... qui peuvent faire quelque chose. C'est une grande chance. Il ne faut pas croire que le monde vous a abandonnée... que certains se sont mis à l'abri... et qu'ils ont oublié les autres...

IRINA — Moi, ils ne m'ont pas pu me voir d'en haut, du hélicoptère mais toi, pourquoi ne t'ont-ils pas pris?

LA VOIX — Ils en ont pris d'autres... Quand ils auraient dû nous prendre, on était près d'un poteau avec une ligne à haute tension... on s'est d'abord agrippé là... mais on glissait sans cesse... on glissait et ensuite on est tombé à l'eau... c'est à peine si on a pu se retenir à ce chêne... et ça durera le temps qu'il résiste... et l'hélicoptère ne peut pas descendre très bas parce que sinon il se prend dans les fils... *(Pause.)*

IRINA — Et vous êtes là-bas?

LA VOIX — Comme dans un arbre... mieux qu'avant... parce que sur le poteau, ça a vraiment été terrible ! On glissait tout le temps... Et quand on sentait l'eau nous lécher les pieds... la peur nous faisait bondir vers le haut...

IRINA — Pourquoi n'y a-t-il que toi qui parles... *(Changeant de ton, pour encourager.)* Eh, toi, la fille, tu ne dis rien? Ton fiancé est très bavard... *(Amicalement.)* Laisse-la aussi ouvrir sa petite bouche ! *(vaguement heureuse)* ...si tu savais quel... enfant terrible j'ai ici dans le berceau... Tu ne veux pas venir le voir? Il serait heureux de voir des gens en chair et en os, et non pas des sorcières masquées, ou bien des êtres qui jouent aux fantômes... C'est-à-dire... tu viendrais bien... mais comment faire pour passer l'eau? Je dis n'importe quoi. *(Elle soupire.)* Pourquoi t'es-tu liée à un homme pour toute une vie... dans un moment pareil... où on est si éprouvé? *(Pause.)* D'autre part, vous avez bien fait. Parce que cela ne veut rien dire de toujours choisir le bon moment... on ne ferait plus rien dans la vie. Voilà, moi j'ai accouché exactement quand la digue s'est rompue... *(Elle rit, puis avec peur.)* ...et exactement quand mon père est mort. Jamais on ne pourra séparer la vie de la mort...

LA VOIX *(avec timidité)* — Et le héros... il vit?

IRINA *(en riant)* — Quelle question ! Bien sûr qu'il vit, du moment qu'il est un héros et du moment qu'il crie... ou bien il veut téter, ou bien il fait pipi... Il n'a aucune idée de la situation dans laquelle il se trouve... et que chaque goutte de plus... n'importe quelle goutte... c'est celle qui fait déborder le vase... C'est-à-dire, celle qui pourrait faire s'engloutir la maison... *(L'enfant commence à crier. Irina s'occupe quelques minutes de lui. Dehors, on entend la voix qui chantonne.) (Après un moment.)* Qu'est-ce que tu fais, tu chantes?

LA VOIX — Oui, mais je n'ai pas beaucoup de voix...

IRINA *(ne sait pas quoi dire).* — De toute façon... c'est une voix humaine... Voilà... maintenant, je n'ai plus peur de la mort... parce qu'on est plusieurs. Tu sais à quoi je pensais?

LA VOIX — Quoi?

IRINA — Mais il ne faut pas vous fâcher si je dis une bêtise... peut-être que vous en avez déjà un autre...

LA VOIX — Je ne comprends pas, qu'est-ce qu'on a?

IRINA — Des témoins... peut-être que vous en avez trouvé un autre... parce que si vous n'en avez pas... je pensais que j'aurais pu vous marier, moi... C'est-à-dire nous... mon mari, quand il reviendra, et moi... et quand les eaux se seront retirées... Qu'est-ce que tu en penses? *(Silence.)* Peut-être qu'il ne fallait pas que je vous dise ça, vous êtes fâchés...

LA VOIX — Non... pourquoi? Hier encore, on aurait pu trouver un témoin, tout aurait pu être en ordre... hier, quand elle vivait...

IRINA *(effrayée)* — Qui... aurait pu...

LA VOIX — Elle... la mariée... c'est-à-dire...

IRINA *(comprenant)* — Ah, mon Dieu !

LA VOIX — Je ne sais même pas comment ça s'est passé... est-ce qu'elle a pris froid? Moi j'avais surtout peur qu'elle devienne folle... vous savez quand on se trouve dans une situation pareill... mais elle... rien... elle était très fière... Elle trouvait la force de me dire que... On se donnait du cou-

rage l'un à l'autre. *(Changeant de ton.)* Tu n'as pas un cierge?

IRINA — J'en ai eu... Il y a un moment, ils flottaient autour du cercueil...

LA VOIX — C'est bien que tu aies pensé au cercueil avant...

IRINA *(en femme de maison pratique)* — C'est un hasard. On n'est pas tellement prévoyant non plus...

LA VOIX — Mais vous avez dit qu'il vit... ou bien... *(Effrayé.)* Est-ce que vous avez aussi perdu la raison... Cela m'amuserait d'avoir parlé avec une folle pendant deux heures et de ne pas avoir remarqué qu'elle avait perdu le fil... Mais non, j'ai bien entendu des cris d'enfant...

IRINA *(avec reproche)* — Tu vois? Le cercueil était pour mon père... il se préparait à mourir... il était en train de mourir comme on dit... sans savoir exactement le moment...

LA VOIX — Un moment ingrat...

IRINA — Ingrat... mais lui il est mort quand même... d'une mort naturelle... C'était comme une sorte de vengeance... c'est-à-dire, quand tout le monde est secoué et meurt de manière violente, toi, tu meurs de mort naturelle... et tu as encore un cercueil chez toi... préparé à l'avance... Et comment donc... tout bien préparé depuis longtemps...

LA VOIX — Ah, c'est pourquoi tu parlais des cierges...

IRINA — Mais... pourquoi en as-tu encore besoin?

LA VOIX — Vous avez raison... Maintenant elle est froide... *(Il gémit.)* Mais de toute façon... Ah, ma main est meurtrie... Je la tiens encore avec une main, depuis qu'elle ne peut plus se tenir toute seule... J'ai senti comme elle devenait froide petit à petit... Mais c'est bien qu'on ait pu se fiancer... C'est une joie qu'on aura eue de toute façon dans cette vie... Parce que c'est un pas important... Mais qu'est-ce que j'ai mal au bras...

IRINA — Il faut être fort... Pense que tu dois vivre... pour dire... maintenant tu as une obligation de plus envers elle. Il ne faut pas avoir peur... Tu ferais bien de chanter quelque chose...

LA VOIX — Chanter quoi?

IRINA — Je n'en sais rien... une chanson...

LA VOIX *(après une pause)* — Je ne trouve rien sur le moment...

IRINA — Alors... je vais chanter... il ne faut pas te fâcher si c'est une berceuse... tu sais, comme cela, j'endors aussi l'enfant...

LA VOIX — Moi, je n'ai plus sommeil... Vous pouvez quand même chanter une berceuse.

IRINA *(chante d'une voix un peu stridente une berceuse)*

— Nani, Nani
Puiu mamii
Să crești... mare...
Mare... Mare...
Marea Neagră

*(Elle s'arrête... comme si elle cherchait ses paroles, essaie de se souvenir.)* Je connais ta mère... qu'est-ce qu'elle te chantait?

LA VOIX — Moi... je me souviens qu'on me mettait dans une petite baignoire en bois... Maintenant sûrement tout a changé... les enfants ont des berceaux... toutes sortes de jouets... Moi je jouais avec des morceaux de ferraille... parce que c'était une période difficile... juste après la guerre, la sécheresse...

IRINA — Moi, c'est la même chose... quelqu'un m'avait fait un avion en bois. Des petits bois avec un fil...

LA VOIX — Psst! Il me semble qu'on entend quelque chose...

IRINA — Moi aussi... j'entends un bruit...

LA VOIX — Des oiseaux ont passé... des corbeaux...

IRINA — Tu es superstitieux?

LA VOIX — Non... mais pourquoi demandes-tu cela?

IRINA — Comme ça... je demande comme ça... je commence à avoir de drôles de sensations ici seule avec un mort qui flotte autour de moi... Un cercueil, tu comprends...

LA VOIX — En ce qui concerne les morts... on est sur le même plan...

IRINA — Tu sens encore ta main?

LA VOIX — Il me semble *(tristement)* ...non... je ne crois pas... je ne crois pas que je la sente encore...

IRINA — Mais comment est-ce que tu arrives encore à tenir ta fiancée? Tu es sûr qu'elle ne t'a pas échappé?

LA VOIX — Non, parce que si elle m'échappait... je me jetterais après elle... Je n'ai pas le droit de la laisser s'échapper... Je l'ai attachée à moi avec ma ceinture... Tu sais qu'elle est belle même comme ça... Elle semble seulement endormie... J'attends qu'elle se réveille d'un moment à l'autre...

IRINA — Tu t'es embarqué bien jeune en haute mer...

LA VOIX — Qu'est-ce que vous pensez: ils vont venir d'ici vingt-quatre heures? Parce que davantage... je ne sais pas si je résisterai?... Je vais faire des efforts, mais de toute façon...

IRINA — Ah, sans faute... mais pas dans vingt-quatre heures?... Maintenant, dans une heure, deux, tout au plus... Ils ne peuvent plus tarder... Ils doivent arriver. C'est bien que tu sois en vue... Ils peuvent t'apercevoir de loin... N'oublie pas de leur parler de moi... de venir me chercher dans la maison...

LA VOIX — Il me semble que je suis sur un bateau... tout en haut, sur le grand mât... Mais on ne voit rien à l'horizon...

IRINA *(lui redonnant du courage)* — Il ne faut pas t'en faire... tout le village est en danger... ils ont donné l'alarme... ils mobilisent toutes les forces. Tu sais... J'ai de la chance, encore, que tu sois là-bas en haut...

LA VOIX — Cou-cou, cou-cou...

IRINA — Quoi?

LA VOIX — Je me rappelle une chanson... je chante cou-cou *(Il rit.)* Cou-cou.

IRINA — « Le coucou chantait pour tout le monde. / Le corbeau ne chantait que pour moi... »

LA VOIX — Qu'est-ce que c'est?

IRINA — C'est encore une chanson... Je n'ai pas entendu le coucou cette année... je ne sais pas pourquoi...

LA VOIX — Mais tu l'entends maintenant...

IRINA — Tu seras un bon coucou pour moi, tu entends coucou, oiseau gris?

LA VOIX — Cou-cou, cou-cou *(Toujours plus fort.)*

IRINA *(en riant)* — Maintenant cela suffit, tu m'assourdis.

LA VOIX — Coucou-coucou-coucou.

IRINA — Mais est-ce que les eaux redescendent ou bien est-ce qu'elles montent? Ici, chez moi, j'ai l'impression qu'elles montent toujours... J'imagine que tu te rends mieux compte de l'ensemble de la situation... peut-être qu'elles redescendent... si Dieu le veut...

LA VOIX — Cou-cou...

IRINA — Lui aussi, il veut me faire peur... *(Fort.)* Tu sauras que je n'ai pas facilement peur. Il y en a d'autres qui ont déjà essayé...

Sois prudent, ne tombe pas de la branche... Attache-toi bien avec ta ceinture... Et quand tu verras des gens qui viennent, tu leur feras signe de la main... de ton aile... Coucou, oiseau gris... *(Elle commence à pleurer, en répétant au milieu de ses larmes « Coucou, oiseau gris... »)*

*Rideau*

## Tableau VI

*Irina, sur le lit, essaie d'ouvrir le diffuseur qui est sur le mur.*

IRINA — Il faut voir comment on se trouve... *(Elle fait tourner le bouton, mais le diffuseur ne fonctionne pas)*. Dans les grandes lignes... on peut dire que je suis au lit... mais j'aimerais connaître les détails et la perspective... Et pour être sincère... n'importe quelle nouvelle sera la bienvenue... Parce que pire que ça ! En fin de compte, on ne peut pas vivre comme ça sous la terre... sous l'eau... *(Curieuse)*. Qu'est-ce qu'il y aura dans la lune? *(Enervée, s'adresse au diffuseur)*. Parle donc, muet que tu es ! *(On entend un bruit)*. Voilà... parle... *(Des bruits, puis plus rien)*. De toute façon on peut dire que j'ai pris contact avec le reste du monde... J'ai rétabli la liaison avec le monde... Le monde grince... et me transmet d'être courageuse. C'est ça que j'ai compris dans ces quelques bruits... voilà, il y a quelqu'un qui apparaît dans le ciel... qui descend le long d'une corde... le long d'une corde... depuis l'hélicoptère... Il dit: « Venez ici, on est arrivé pour vous sauver ». *(A nouveau des bruits dans le diffuseur. Irina renonce à le régler. Elle est assise dans son lit et étudie les mouvements de l'eau dans la chambre)*. C'est étrange que dans ma chambre l'eau s'agite de droite à gauche et que dans la chambre du mort, elle s'agite de gauche à droite... L'envers des aiguilles d'une montre... c'est chez moi? Quelle signification cela peut-il bien avoir? Pourquoi cette eau renverse-t-elle le temps? On n'entend plus la pluie... *(Elle écoute)*... il y a longtemps qu'on n'a plus entendu la pluie... et je crois qu'on aura la sécheresse. *(Elle rit)*. Il y a un instant, je me suis endormie et j'ai rêvé d'un coin du Sahara... Je crois que c'était le coin le plus sec, je jouais dans le sable... Je fabriquais des sabliers... avec des chameaux morts... je ne sais pas ce qu'il y avait... je leur mettais du sable dans les oreilles et il s'écoulait par leurs pieds. Et, après, les chameaux tombaient... et je les remplissais de nouveau par les pattes... J'ai vu aussi un incendie... des fours... chauffés à blanc... Et à la fin, comme je mettais toujours du sable dans le cou des chameaux... tout à coup des volcans ont jailli ! Voilà que les chameaux étaient des volcans déguisés et il y avait de la lave partout ! Quelle chance que je me sois réveillée... Qu'est-ce que ça veut dire ce rêve — Dieu seul le

sait. J'ai vu des gens qui sont morts dans les flammes. Le camion s'est renversé et ils ont été pris dessous . . . Le moteur a explosé, on ne pouvait pas croire que ça s'était passé comme ça . . . Je préfère de loin l'inondation . . . mais des choses pareilles n'arrivent plus chez nous . . . Il faut avoir confiance . . . *(A l'enfant)*. Tu entends, mon petit? Dans un certain sens, je me réjouis . . . que tu ne sois pas né sur des plumes douces. *(L'eau monte encore. Le cercueil flotte)*. *(A l'enfant)*. Tu es mouillé, mon amour. Je dois te changer. *(Elle le change)*. Voilà, et le grand-père qui se met à bouger . . . Il fait sa promenade . . . Il faisait toujours sa petite promenade à cette heure-ci. Lui aussi il s'est mouillé, mais je ne le change plus. Pourquoi? Il n'a plus besoin de langes . . . c'est fini ! Il a vécu sa vie et . . . voilà, quel bateau ! Quelle chance d'avoir un bateau dans la maison. Notre lit est plus haut . . . *(Elle attache le cercueil à son lit)*. Maintenant, je vous ai tous les deux proches . . . je ne comprends pas pourquoi les eaux continuent de monter . . . si troubles? J'ai entendu dire que la terre s'incline toujours un peu plus vers le soleil . . . et que le pôle de ce côté-là dégèle . . . Il y a un bruit comme ça qui court... *(S'adressant à l'eau)*. Mais je vois que tu n'arrêtes pas ! Tu peux même monter sur nous, dans le lit, quelle comédie ! *(Sur un autre ton)*. Je disais: « Quelle comédie » quand il s'agit d'un drame . . . *(Angoissée)*. Mais oui, l'eau s'apprête effectivement à entrer dans le lit . . . il aurait mieux valu que je fasse

Les fées. Mise en scène: Lisbeth Landefort — Théâtre National Finlandais d'Helsinki

ce rêve: ... il y avait beaucoup d'eau ... dans les draps ... vers le soir, beaucoup d'eau ... à l'endroit d'un ... dans le lit ... Alors tout aurait été clair: si tu rêves d'un malheur, d'une eau trouble et dévastatrice, ça signifie bien un malheur ... *(Pendant ce temps, elle élève l'enfant dans ses bras).* Mais ce malheur ... sans préavis, en rêve? *(Elle sent l'eau qui lèche ses pieds).* Ah ! Il m'a mordu les pieds, l'animal ... Voilà ! Qui pourait le croire? Mais cela ne veut rien dire. Dans des situations exceptionnelles, l'organisme devient plus résistant ... La résistance du corps croît en proportion géométrique, tandis que le danger croît en proportion arithmétique ... Voilà, j'ai même fait un théorème ... A moins que ce ne soit exactement le contraire ... *(Elle tire le cercueil sur le lit inondé, met l'enfant sur le cercueil).* La solution a déjà été trouvée, malgré les ennemis ... Je ne comprenais pas pourquoi mon père voulait absolument un cercueil de chêne ... comme s'il savait quelque chose ... Une vraie arche ... Si on voyait un danger, on pourrait tous se mettre là-dedans ... Voilà que le mort commence à faire des branches ... ses os sont devenus verts et ils ont fleuri comme s'il flottait depuis mille ans ... Les nôtres font des cercueils solides ... de qualité quand ils veulent ... Ils ne se cassent pas, ni rien ... Ceux qui sont à l'intérieur ressuscitent avant que le chêne ne pourrisse ... Je ne sais pas ce que j'ai ... je me fatigue très vite ... Depuis trois jours, je lutte contre des pensées noires ... Et je me sens fatiguée ... Quelle chance que je ne transpire pas ... ça accroîtrait le déluge ... *(Elle rit).* Pour tout malheur, il y a un bonheur ... Il y a longtemps que je voulais prendre un bain avec des plantes ... les bains de plantes sont recommandés pour les nerfs ... et pour se fortifier ... Autant de plantes que celles qui sont dans cette baignoire de déluge, on ne pourrait pas en trouver ailleurs ... Si seulement l'eau était un peu plus chaude ... Enfin ... Etrange sensation ... quand l'eau te prend comme ça ... petit à petit ... C'est comme si quelqu'un m'emmurait ... en commençant depuis le bas ... dans un mur ... Quel mur, mon Dieu ... quelle sorte de mur ...? J'aurais mieux fait de rester à la digue ... ils m'auraient emmurée là-bas ... mais voilà ... ils ont eu pitié de l'enfant ... et c'est pour cela que le mur s'est abîmé. C'est moi la coupable, coupable de n'être pas restée ... Pourquoi ont-ils eu pitié? Ils ne devaient pas avoir pitié, il ne faut pas épargner les sacrifices ... il faut les faire jusqu'au bout ... et avec sérénité ... *(Après une pause).* Dans quel beau bain je me retrouve, voilà ... *(Didactique).* Une femme, à vingt ans ... a épuisé la vie, presque ... elle a donné la mesure de ses possibilités... on ne peut que regretter ce qui aurait suivi ... et si tu as eu des enfants ... quelques enfants ... alors tu as fini tes comptes avec la vie ... Tu es venue, tu as vu, tu as accouché ... Tu t'es regardée dans un miroir ... Jusqu'à vingt ans, les femmes et les poètes ont assez de temps pour se manifester ... pour donner la vraie mesure de leur génie ... Moi j'ai vingt-trois ans ... J'ai déjà dépassé le seuil d'un bon bout ... Je ne devrais pas regretter... Je parle comme si j'étais déjà à la fin ... que Dieu me pardonne ... Qu'est-ce que ça veut dire ce pessimisme? Il faut que je m'en défasse L'homme ne peut pas reconnaître, même au dernier moment, ouvertement, que c'est la mort même.

Et il a des soucis jusqu'au dernier instant. Et moi, j'ai envie de prier maintenant, comme ça: « Lave le verre où tu vas mettre du poison pour qu'il n'y ait pas de microbes ! » Jamais, au théâtre, je n'ai pu souffrir les situations extrêmes. Tu mets un personnage devant un danger imminent, et après tu ne fais que suivre la catastrophe... Tu la gonfles... tu l'enfles, enfin tu développes et tu mesures le danger imminent. C'est bien ce que quelqu'un disait, que ces situations extrêmes n'existent que dans des têtes absurdes. La vie est beaucoup plus complexe... comme ici par exemple... *(Elle a peur de l'eau).* Ououff ! L'eau se développe d'une manière absurde... mais moi, je ne me trouve pas dans une situation extrême... C'est là toute la différence... qui est essentielle... Je suis sûre que ce type de l'arbre... qui fait cou-cou *(Elle écoute)*.... Le pauvre, il ne dit même plus cou-cou... s'il avait eu le temps de transcrire sur une feuille ce qu'il a vu, il aurait présenté le problème différemment... Grand Dieu... avec l'accent sur la grandeur de l'homme... Combien il est sublime... *(On entend la voix dehors).*

LA VOIX — Cou-cou... cou-cou...

IRINA *(heureuse)* — On parle du loup... et lui, il chante. Eh, garçon... je viens de parler de toi, ça va? Tu as eu une sensation de fatigue totale... mais elle est partie... Je dois te dire que moi aussi j'ai eu mal quelquefois... mais je n'ai pas pu me laisser aller... Tu sais, j'ai des obligations... J'ai mis au monde un enfant, je dois le protéger, je ne peux pas me permettre de perdre la tête... C'est pour cela que je parle tout le temps... tu as dû entendre... parce que je parle très fort... pour toi aussi... pour que tu ne sois pas seul dans ta folie... Jamais je n'ai pensé aussi intensément, comme maintenant... à toutes sortes de choses. Elles me paraissent tellement claires, et je les ai résolues... de manière théorique... Je me disais que ton idée est bonne... de tout présenter dans des heures qui sonnent...

LA VOIX — Cou-cou...

IRINA — Il me semble que tu chantes mieux maintenant... tu t'es perfectionné... Ou bien tu es devenu un oiseau? De toute façon, l'essentiel c'est que tu m'écoutes. Pour avoir quelqu'un avec qui échanger un mot... parce que l'eau monte... je vois qu'elle monte... et je ne sais pas nager... et... j'aimerais parler tout le temps... je ne sais pas ce que j'ai... Je me souviens de deux amants... Voilà à quoi je pense... deux amants qui ont laissé le café sur le feu... le café a débordé et a éteint la flamme, mais le gaz a continué de sortir, ils n'ont rien remarqué, parce qu'ils s'aimaient... ils étaient très amoureux... Quelqu'un les avait enfermés dans la petite chambre, une chambre étrangère... et quand ils se sont enfin rendus compte... c'était trop tard... le gaz te donne une espèce d'état paradisiaque... Tu vois que tu meurs, tu en es conscient, mais tu ne peux pas bouger... tu es seulement très étonné, très étonné... Leurs visages avaient tellement changé quand on les a retrouvés, qu'on a dû leur faire des piqûres pour leur tendre la peau, on ne pouvait pas les enterrer comme ça... avec des airs pareillement étonnés... Alors... je ne sais pas ce que je voulais te dire... Je perds le fil... Ah !... essaie de sourire... ne reste pas crispé... parce que c'est ça qui est grave... on est trop crispé... Tu m'entends? *(Elle écoute).* Je ne crois pas que

c'était le jeune... il a dû tomber depuis longtemps... il m'a semblé que j'entendais un vrai coucou... parce qu'eux, ils s'en moquent... ils mettent leurs œufs dans des nids étrangers... et ils viennent chanter vers moi, moi qui suis submergée par toutes ces affaires... *(Elle se rend compte de l'ampleur de l'inondation)*.... Je vois encore ma tête, mais pas pour longtemps... Seulement, mon fils rit... voilà comme il rit... Bravo, apprends à rire dès maintenant... Parce que dans la vie tu te heurteras à toutes sortes de bonnes blagues... Dis-moi, au fond, pourquoi ris-tu? *(Soucieuse)*. Je me demande s'il n'a pas fait quelque chose sur le grandpère. Les enfants, quand ils font quelque chose, ils rient comme de petites bêtes... Il faut au moins épargner mon pauvre père... De toute façon, tu es à cheval sur la situation... Père, que ton cercueil vive, et que Dieu me pardonne, il est tellement bon! Cette histoire, je ne l'oublierai pas pendant les jours que je vivrai encore... Combien de jours me reste-t-il encore? On ne sait pas quand le destin s'accomplit pour l'homme... Il me semble que j'ai une espèce de vertige... une fatigue sans limite, comme cette mer... Une énorme indifférence... *(Elle détache les syllabes)*. L'in... dif... fé... ren... ce de l'accouchée..' Quel étrange son. Surtout si on détache les syllabes. La fatigue de l'accouchée... Jusqu'à la fin notre science toute entière ne me servira qu'à diviser la mort en syllabes... *(Elle rit. Puis avec gravité)*. Avant que l'eau ne m'arrive à la poitrine, je vais lui donner le sein encore une fois... Enfin une bonne idée... on philosophe, on philosophe et on oublie de donner son lait à l'enfant... *(elle dégraffe sa veste, prend l'enfant sur le cercueil et le met au sein)*... la poitrine, mon enfant... qu'es-cet que c'est? *(Elle rit)*. Qu'est-ce que j'en sais? Les mamelles... Je sens que ça lui plaît déjà, le coquin! Quel Don Juan tu seras, aussi! Comme ton père... Mais Dieu sait où il peut être maintenant... puisqu'il ne revient pas... il court les jupons... *(Par le toit qui s'est effondré, apparaît un rayon de lune)*. Voilà le ciel redevenu serein... on voit les étoiles là-haut, comme dans une peinture où l'huile commencerait à couler... Elles viennent se refléter dans le lac. Quelle longue route elles font pour venir se refléter dans cette misère! Voici le sein et voilà le cosmos. *(Elle regarde l'enfant qui tête)*. Le cosmos n'a pas été bien compris... et encore moins ce sein! Tu n'as pas besoin de tout savoir dès maintenant... je n'avais pas non plus besoin de tout savoir... Le moment où tu dois tout savoir de ce qui peut être su vient une fois... parce qu'on part. Et parce qu'on est parti... en sachant... en ayant su... plein de connaissances... et pâle... *(Pause)*. Il semble que cette étoile est apparue exprès pour me faire une auréole... une petite auréole pour moi... parce que j'ai mis un homme au monde... *(Début d'une chanson)*. Mange mon garçon, mange assez... au moins pour une fois. Pour que tu puisses te souvenir quand tu seras malheureux, du lait que tu as pris au sein de ta mère... Moi, je me suis souvenue de cela... pendant que je blanchissais... Je suis devenue blanche... pour de vrai... *(Elle passe la main dans ses cheveux)*. ... C'est le cheveu qui s'est fatigué le plus vite... Maintenant, j'ai des cheveux de revenant... Je sens qu'ils étaient plus lourds avant... Il y a longtemps, mes cheveux contenaient de l'or... et ils tombaient

lourdement sur mes épaules... et si tu essayais de les mordre avec les dents... tu voyais que c'était de l'or pur... *(Elle pleure)*. J'ai été un moment une des grandes richesses du monde. *(Elle se remet)*. ... Aah! ... ce goût de lait... Ce que j'ai appris, moi, là-dedans, c'est que toutes les choses sont liées entre elles. Et tout à coup, on se voit rompu, disloqué, jeté hors du monde. *(Effrayée)*. ... Je venais de naître! *(Illuminée)*. Dans cette chute immense, sans nom... tout à coup, j'ai senti sur mes lèvres le sein de ma mère... la source de ce lait... *(A l'enfant)*. Qu'est-ce que tu en penses? Sur cette terre coulent encore du lait et du miel. *(Elle cache son sein dans sa blouse)*. Oh!... J'avais mal, tant il était plein. C'est bien qu'il se soit un peu vidé... je me sens plus légère maintenant... *(regardant l'eau qui monte encore)*... et je pourrai flotter librement... *(Elle crie tout à coup, ivre de désespoir)*. Non!... *(Elle se remet, met l'enfant sur le cercueil qui monte lui aussi. Avec douceur)*.... Maintenant, dors! Qu'est-ce que tu veux que je te chante? Dis, qu'est-ce que tu veux que je te chante? *(Elle cherche une mélodie en écoutant les eaux)*. Les eaux chantent pour moi... Maintenant qu'il y a davantage de lumière, on voit mieux et c'est plus terrible. Mais je n'ai même pas le droit de crier. L'enfant se réveillerait... le mort se réveillerait... il vaut mieux que je chante... Qu'est-ce que je dois chanter? *(Pause)*.

LA VOIX — Cou-cou... cou-cou

IRINA — Je vois tout très clairement. L'eau est trouble, mais la tête s'est éclaircie. Je me suis éclaircie dans des eaux troubles... *(Elle s'excuse)*. C'est à cause des temps qui courent!... Apparemment tout est en ordre... *(Elle écoute)*. Personne ne demande plus d'aide. Tous out été sauvés, tous sont rentrés chez eux. Seules quelques maisons sont englouties, comme de petites exceptions. *(Une pensée subite)*. Je me demande si ma maison flotte aussi? Je suis peut-être arrivée dans le Danube? Peut-être même que j'ai déjà traversé la mer Noire? Peut-être que je suis en train de me balancer sur l'océan... Mais quel océan? Dans quel océan coulent donc les océans?... Si seulement mon homme savait où me chercher... Si au moins il pouvait venir plus vite avec le bateau... Jusqu'à quand la mer Noire va-t-elle se vider dans l'océan... noir... *(Elle regarde l'enfant avec amour)*. Tu fais une fois un enfant, et après tu en es fière pour toute la vie, comme si tu pouvais en créer un autre à chaque instant. Les femmes se vantent trop. Dans leur intérieur. Elles sont trop imbues d'elles-mêmes... dans leur intérieur. Par exemple moi, maintenant... *(comme si elle voulait faire une démonstration)*... pour prendre un exemple concret... et banal... Moi... n'importe qui... *(l'eau lui arrive près du cou. Les mains levées au-dessus de la tête, elle tient fermement l'enfant sur le cercueil qui flotte)*... je n'ai plus aucun motif pour croire en la vie... apparemment oui... aucun motif... qu'est-ce qui me retient encore à la vie? Ce que j'ai appris là-bas, à l'intérieur, c'est que toutes les choses ont une relation. Un lien... mais qu'est-ce qui me lie encore... à la maison... au sol? L'eau m'arrive au menton. Pour parler, je dois tenir ma tête en arrière... Et regarder cette étoile là-haut. Cette seule étoile... Peut-être que le toit s'est effondré exprès pour que j'aperçoive tout le temps cette étoile-là... qui n'est pas éteinte... mais

elle me semble plus pâle... parce que le jour arrive... et elle sera aussi inondée, par une autre lumière, encore plus puissante. *(Elle regarde l'étoile).* Tant qu'on voit encore quelque chose à l'horizon... un rayon d'étoile... ou une paille... l'espoir n'est pas perdu... Et s'il n'y a qu'un seul espoir, il doit encore exister la moitié de cet espoir... et la moitié de la moitié et ainsi de suite jusqu'à l'infini... Les vieux, ils savaient ce qu'ils disaient ! Ils nous ont appris à être optimistes... à l'infini. Voilà que je me vante encore ! Il me semble que je ressens de l'angoisse... je ne sais pas pourquoi l'eau m'angoisse... Je regrette seulement de n'avoir pas eu plus de temps pour penser aussi à lui... A mon homme. Une fois... *(elle essaie de se souvenir)*... une fois, quand j'étais enciente, il m'a regardée longtemps... D'une certaine manière... Comme il ne m'avait jamais regardée... Je lui ai dit: « Pourquoi me regardes-tu comme cela, de haut en bas? Je suis pourtant la même qu'avant... » Et lui, il m'a dit... et sa voix tremblait... Un instant pour que je me souvienne bien de ce qu'il m'a dit... Ah, oui... *(Avec la voix éteinte).* « Comme tu es, maintenant, toute droite avec les bras arrondis sur ton ventre plein, tu as l'air de la Dame d'un Seigneur du temps ancien tenant son œuvre. Et il me semble que j'entends une voix venant de l'au-delà, là où la matière a disparu, disant: « Nous, Ion et Ioana, avons créé cet enfant sacré, en unissant nos pouvoirs, afin que le soleil et cette terre ne soient jamais oubliés... » *(Pause).* C'est étrange que

Anna Mozolanka (Irina), dans la scène finale — Teatr Polski de Bydgoszcz

je me souvienne de ceci juste au moment où l'eau atteint mes lèvres. Il me semble que j'ai de nouveau mon gros ventre... *(Sereine)*. C'est le grand ventre de l'océan... J'ai fait mon devoir... *(Elle sourit)*. La baleine a tout accompli. Elle s'est sentie responsable du destin que Dieu lui a mis dans le ventre, jusqu'à la fin. Elle l'a déposé entier sur le sol... *(tristement)* le sol, c'est un cercueil... *(Elle pleure)*. *(Sèchement)*. C'est bien que la pluie ait cessé. C'est une conquête du sol. J'en suis à la moitié de la moitié d'espoir. Presque à l'infini... Au-delà du bruit monotone et mesquin de l'eau, mon oreille perçoit le bruit de la rame qui entre courageusement dans les vagues... *(Ecoutant)*. Oui... j'entends une rame... Elle n'entre pas dans la terre, ni dans la poussière, mais dans l'eau... J'en suis sûre... Et s'ils disparaissent aussi, ceux du bateau? Ils viendront en hélicoptère. Ils sauvent tous ceux qui sont restés au milieu des eaux... personne n'est laissé... au jeu du hasard... C'est une bonne chose que Dieu ait voulu que le toit s'effondre afin qu'on nous voie d'en haut. Il me semble que j'entends ce brave... un être quelconque... comme moi, racontant aux siens comment il est descendu de l'hélicoptère pour entrer par le toit dans la maison inondée *(Elle imite)*.... Et quand je regarde, je vois un enfant qui flotte sur les eaux... Et quand je veux le prendre, cet enfant, je m'aperçois que quelque chose le maintient à la surface. Et quand je regarde mieux, je vois que ce qui le maintient, ce sont les mains de la mère. Les pauvres mains! Elles s'agrippaient au petit, le sauvant des vagues et de la mort... *(Illuminée de bonheur)*. Et figurez-vous, l'enfant respirait... *(Elle s'appuie sur le cercueil, prend l'enfant et le maintient sur sa tête)*. *(Inondée par la lumière d'un bonheur intense. Il se passe un moment avant que l'eau ne passe par-dessus sa tête)*. Respire... Respire... R E S P I R E...

*FIN*

# MARIN SORESCU SUR LUI-MÊME

## COMMENT J'AI ÉCRIT «LA SOURCE»

Une femme se rit du déluge, tenant son ventre à deux mains. Elle a à quoi se tenir. Les bordées de son arche sont mieux ajustées et mieux calfatées que celles de Noé. Un point d'appui sûr et le seul fiable, quand l'univers entier s'est répandu tout autour. *La Source* signifie, avant tout, la lutte pour une bouffée d'air. Puis, la lutte pour une autre bouffée d'air. Et pour une autre encore. Le bonheur d'Irina, aux yeux grands comme deux cercles d'eau, devant son enfant qui « respire » est plus infini que l'infini des vagues. « Donner vie », « donner souffle » — ces expressions archaïques incluent le sacrifice. On donne de soi-même, on arrache de soi-même.

Irina est une femme de la campagne. Elle connaît bien le langage de la terre, ses significations embrumées ou perdues. C'est une anonyme. A peine si on distingue sa silhouette, plus marquée autour du ventre. Cependant, et malgré son apparente fragilité, — on n'oserait l'effleurer d'une fleur — elle se révèlera d'une force gigantesque, plus acharnée que la mère-nature déchaînée, plus rusée qu'un serpent d'eau, plus glissante que la vague. Elle remporte la victoire non en tant que personne individualisée, mais comme une anonyme, la source, responsable du destin. Elle se cramponne à l'idée de continuité, et sauve — la couvrant de son corps — l'Idée. Et les mains de l'enfant, se tendant inconsciemment vers le ciel, semblent, à la fin, un battement d'ailes.

Pourquoi cette femme n'est-elle jamais saisie de panique? C'est qu'elle sait qu'il existe, qu'il doit exister une « solidarité des choses commencées ». Elle a une tempe qui s'appuie à la paroi de son ventre. Elle a deux yeux dans son ventre. Elle a deux oreilles à l'écoute dans son ventre monstrueux, arrondi comme une bâche de ciel. Elle porte le poids de la terre. Irina n'est plus seule.

Dans la trilogie dont elle fait partie — qui comprend encore les pièces *Jonas* et *le Bedeau* — et qu'elle achève, trilogie de l'incertitude, consacrée à des personnages solitaires, ayant à affronter des expériences fondamentales, de connaissance, de connaissance de soi-même, d'aspiration vers la perfection, elle seule a la privilège de dépasser sa solitude. L'anéantissement vertical du *Bedeau*, esclave de la cathédrale impossible d'encenser jusqu'au ciel, est étranger à cette future mère. Elle n'a plus besoin d'aucun dieu car son Dieu à elle est « en chemin ». *La Source* signifie, évidemment, un achèvement. Relisons à la lumière des douleurs de l'enfantement, les deux autres pièces qui la précèdent. Peut-être qu'ainsi les intentions de l'auteur deviendront plus claires.

Plus de six années m'ont été nécessaires pour réaliser cette trilogie. Elle ne compte pas un très grand nombre de pages, malgré tous mes efforts pour

être plus explicite. Comme auteur dramatique — qui tâtonne encore, je le reconnais —, je considère le travail fourni pour ces trois pièces une expérience intéressante en soi, en dehors des résultats, que je ne suis pas en mesure d'apprécier moi-même. Chacune d'elles m'a appris quelque chose. Partant de très loin, dans le temps et l'espace, j'ai senti le besoin de ramener le débat sur terre. Irina est la seule qui vit les pieds sur terre. Et là où elle est, les eaux ne la recouvrent pas. Jonas s'en allait à la dérive et ne venait à bout de rien ; le Bedeau s'élançait en inconsidéré, vers les cimes qu'il ne lui était pas donné d'atteindre. Mais Irina est quelqu'un auquel il est donné d'aller jusqu'au bout de son entreprise.

Il me fallait un personnage seul, qui triomphe de la solitude et de l'absurde. Ce personnage ne pouvait être qu'une femme. Une femme enceinte, représentant équilibre, tradition, continuité. Fin et commencement. La source.

L'idée, encore vague, de cette pièce est antérieure à *Jonas* et se trouve ébauchée dans un petit poème écrit en 1964 — aujourd'hui inclus dans la pièce. Quelques années plus tard, lors des inondations de 1970, il m'a été donné de voir un village entier recouvert par les eaux, dans la région de Brăila, où je m'étais rendu avec un groupe de collègues pour nous documenter en vue d'articles à écrire. Ce paysage d'aquarium, de proportions marines, les efforts presque surnaturels fournis par les hommes pour arracher des vies à la mort, l'affrontement furieux de l'homme et des forces mauvaises de la nature, tout cela m'a bouleversé, m'a troublé au point d'en verser des larmes de vase. J'ai entendu alors, relatée avec calme par un des habitants de ce village submergé, l'histoire du vieillard mort dans une des maisons. J'ai retenu l'idée du cercueil qui marque sur la solive le niveau des eaux. Ce fut là la fable de la pièce, qui s'est créée petit à petit, à mesure que j'écrivais — et oubliais — les autres moments, jusqu'à la version définitive confiée au Teatrul Mic de Bucarest.

Mais l'historique du devenir d'une pièce n'est sans doute pas ce qui intéresse le plus ; j'en ai fait mention, accessoirement, puisqu'il s'agit là aussi d'un « enfantement ».

Pour revenir à *La Source*, Irina est rien moins qu'une « initiée ». L'atmosphère de mystère des autres tragédies est ici raréfiée. Le réel dépasse le symbole. En revanche, l'héroïne prendra connaissance, à mesure que se dérouleront les événements, du mystère féminin — tant qu'il en reste — en étroite liaison avec celui de la grâce d'enfantement, de création de vie qui est donnée à la femme. N'est-ce pas plus que suffisant? Les choses essentielles peuvent paraître à l'œil extravagant, ou non exercé, trop simples ou encore purement et simplement plates. Cependant la mer aussi est plate à première vue.

La philosophie de cette paysanne, que la culture n'a aidée qu'à aiguiser sa sensibilité et à accroître sa capacité de raisonnement, mais qui n'a pas ébranlé son équilibre millénaire, est bien dans la nature des choses. Elle est gardienne de la tradition parce que celle-ci lui est transmise depuis ses lointains aïeux ; elle aime celui qui lui est cher et elle enfante pour que la maison ne reste pas déserte, ou pour que notre peuple ne s'éteigne pas. Et encore pour avoir un jour à son tour un soutien. Elle met au monde un enfant, pour avoir auprès d'elle quelqu'un qui lui donne un verre d'eau quand elle ne sera plus capable de se lever. Voilà bien des mots que le fin intellectuel considère comme « usés » mais qui résistent le mieux aux chocs de la vie. C'est sous le poli de l'usure que gisent des vérités abyssales. Lorsque vous essayerez de les remettre en discussion avec tout le sérieux requis vous entendrez peut-être prononcer le mot

« démythisation ». Il n'en est pas question. Je n'ai jamais fait de livres en puisant dans les livres. Mes ambitions d'auteur sont plus modestes : créer en marge de la vérité. C'est tout. Autrement cela signifierait chausser une paire de lunettes pour nous permettre d'en voir une autre (éventuellement même utiliser les œillères), et cela à l'infini.

Vasile Pîrvan disait jadis : « L'enfant de paysan est jeté dans la lutte pour la vie, même avant d'être aussi grand que le bonnet de fourrure que porte son père ».

Irina signifie aussi un retour à l'origine des choses primordiales. La tragédie des autres personnages qui l'ont précédée était que tout ce qui leur arrivait se passait loin de la maison.

Jonas s'en allait, ou était porté, par delà mers et pays ; le Bedeau se trouvait dans une maison n'appartenant à personne ; Irina est chez elle. Et elle n'en bougera pas. Elle commandera aux parois de résister et les parois se feront aussi inébranlables que roc. Elle commandera aux eaux de se retirer et les eaux se retireront dans leur lit. C'est pourquoi sa maison restera debout et ne se brisera que du côté du ciel.

De la tragédie antique perdurent seulement les Epouvantes — voix perdues du cœur, échos errant de grotte en grotte. Elles s'en viennent au fondement de la vie en vertu de l'inertie grâce à laquelle les échos de la mer se pressent à l'ouverture du coquillage.

Ces Epouvantes sont à la discrétion du metteur en scène qui peut les augmenter ou en réduire le nombre selon les nécessités, en fonction des proportions de la catastrophe.

Les inondations sont presqu'une idéalisation du déluge qui était à son tour reflet « artistique » transfiguré des grands dégels de jadis. La vie est sortie de l'eau sur la pointe des pieds. L'enveloppe des mers ne nous fait-elle pas encore brûler du désir de retrouver le calme des berceaux, pareils à un doux placenta? Une femme comme cette institutrice, placée dans les conditions connues, répète intuitivement le phénomène de l'apparition de la vie . . . Les gouttes se heurtent à son ventre comme à un fourneau de cuisine brûlant. Lui, celui qu'elle « élève » avec tant d'avarice, de discipline et de méthode sévère, a peut-être chaud là-dedans, au delà du bien et du mal. De ses lèvres brûlées, elle prononce peut-être des sentences aprioriques telles que : « C'était pareil au temps de la sécheresse ». Nous gardons en nous le souvenir du magma d'avant le déluge.

Sécheresse — inondation. Entre ces deux pôles du mal dans la nature, le ballon de neuf mois, d'une beauté inouïe, frémissant gaîment, divinement et à la mesure du cosmos. De l'isolement absolu au monde sans fin. Voici la fondation. L'issue de la tragédie.

Le nouveau-né aura à sa disposition l'eau vierge du déluge. Il aura, comme dans les contes de fées, de l'eau vierge . . . Et comme dans les contes aussi, celle-ci s'avèrera miraculeuse. Le sacrifice de la mère transforme le mal en son opposé.

La calamité devient fertile.

Cependant l'auteur regrette que, dans cette pièce, il ait perdu de vue le père, l'heureux père, celui que Irina attend platoniquement et qui doit surgir d'un moment à l'autre. En effet, ne vous êtes-vous pas demandé pourquoi l'homme n'apparaît pas et comment il se fait qu'elle-même, dans son long et bouleversant monologue, parle si peu de son mari? Il est parti avec sa barque vers d'autres pièces. Sa présence ici aurait été inutile. La femme enceinte n'a plus qu'une seule pensée aussi longue qu'un lange avec lequel elle pourrait emmail-

loter et bercer la terre de tout son pays. Et son souci se dirige vers l'avenir, dont elle se sent responsable.

Une pièce qui vous parle d'une femme surprise au moment de l'enfantement quand, face à la grandeur de l'événement, le déluge même peut apparaître comme une insignifiante et impuissante flaque d'eau qu'on peut franchir d'une enjambée. Une femme se rit du déluge, tenant son ventre à deux mains.

# CHAQUE JOUR, UN ÉVÉNEMENT EXTRAORDINAIRE

*Cet entretien a été accordé en deux temps, à près d'une année de distance l'un de l'autre ! Car il n'est guère aisé de trouver Marin Sorescu disposé à sacrifier au reporter l'heure qui lui est nécessaire pour mener à bien son interview. Nous avons donc préféré l'aborder avec ménagement et ne pas trop le harceler de questions, afin d'en obtenir le maximum de « secrets » sur ses travaux en cours.*

*La première fois, il venait à peine de rentrer de Suède. Il était enrhumé et disait même avoir l'intention de modifier le titre de sa dernière pièce,* le Froid, *qui, pensait-il, lui portait la guigne ! C'est du moins ce qu'il me disait alors. La deuxième fois, il était sur le point de partir pour Sinaïa, mais désireux, cependant, d'assister au Théâtre « Lucia Sturdza-Bulandra » à une répétition du* Froid, *une pièce historique dont il a traité le thème de la manière qui lui est propre.*

— *Marin Sorescu, le poète, n'a-t-il pas eu quelque difficulté à aborder un autre genre littéraire ? De la poésie au théâtre ? Que pouvez-vous nous dire de l'itinéraire de dramaturge suivi par le poète ?*

— Ecrire aujourd'hui des pièces historiques est à la fois très difficile et très facile. Difficile, parce qu'il faut vaincre les difficultés nées de l'existence d'une grande tradition dans le théâtre historique, d'une certaine vision du passé, vision pétrifiée dont l'image solennelle vous empêche de dépasser certaines significations d'ordre général, et d'autres encore. Difficile aussi, parce que le langage du théâtre de nos jours ne doit plus être celui du répertoire classique. Il nous faut concilier la mentalité et la conception contemporaines avec la réalité du passé, telle qu'elle se trouve consignée dans les chroniques et les documents.

D'autre part, il semble facile d'écrire du théâtre (je dis « semble » entre guillemets) parce que l'on croit en général qu'on trouve les pièces toutes faites dans les événements mêmes que l'on se propose de retracer. Ma décision d'écrire ce genre de théâtre est donc venue, justement, du désir d'affronter de tels obstacles. De plus, j'aurais regretté si je n'avais pas cherché, dans mon activité d'écrivain, une occasion de parler, moi aussi, de quelques-unes des personnalités marquantes de l'histoire des Roumains, si agittée et si pleine de faits dramatiques.

— *Alors, pourquoi ne pas avoir écrit un poème héroïque, une ode ou une poésie d'inspiration historique ? La poésie peut, elle aussi, servir l'histoire.*

— Sans doute, mais d'une autre manière. Le théâtre est plus complexe et offre de plus vastes possibilités de se « déployer » dans cette direction.

— *Autour de quelle personnalité de l'histoire des Roumains avez-vous tissé la trame du* Froid?

— *Le Froid* a pour figure centrale Vlad l'Empaleur, une personnalité du milieu du XV^e^ siècle, extraordinaire par sa vaillance, son audace et son originalité dans toutes ses actions.

— *Le prince Vlad l'Empaleur, par sa façon de faire justice, par l'effroi qu'il a semé dans les rangs des boyards et des ennemis du pays avec son « pal » légendaire, a nourri l'imagination de certains écrivains d'autres pays, qui en firent Dracula le vampire. Inutile de vous demander si le mythe de Dracula, très répandu en Occident, vous est connu. Nous aimerions cependant savoir pourquoi vous ne vous êtes pas laissé tenter de prendre Dracula pour héros de votre pièce?*

— Il m'eût été, sans doute, plus facile de suivre les coordonnées pour le moins pittoresques du mythe de Dracula et de faire à mon tour une variante roumaine de cette histoire de vampires. Mais je désire que mon théâtre soit aussi un instrument de connaissance de la vérité et c'est pourquoi j'ai préféré une image plus proche de la réalité. Certes, je n'ai pas éludé les contradictions, les problèmes de l'époque. Dans *Le Froid*, Vlad l'Empaleur acquiert les contours d'un personnage de légende, d'une présence au-delà de la scène, du fait qu'il n'apparaît pratiquement pas sur la scène mais constitue un perpétuel point de référence des autres personnages, dont les contours se précisent en fonction de cette puissante présence invisible. Le conflit se déroule entre Mehmet II, le conquérant de Byzance, et Vlad l'Empaleur, contre lequel le premier dirige une grande expédition. Pour ce qui est du langage et de la formule dramatique, j'ai tenté d'écrire une pièce historique qui intéresse nos contemporains, de mettre donc en évidence les permanences de l'histoire roumaine et de m'exprimer dans un langage accessible au public de nos jours.

— *Cette pièce est, certes, originale par la manière dont le sujet y est traité. Mais il me semble que son inédit, son originalité apparaissent dès le titre. D'où vous est venue l'idée de ce titre,* le Froid, *inusité pour une pièce historique?*

— Le titre est une métaphore comme, d'ailleurs, toute la pièce. L'un des capitaines de Vlad l'Empaleur revient de la guerre mortellement blessé, mais, pour calmer les inquiétudes de sa femme, il lui dit qu'il a pris froid. Un simple refroidissement. Lorsqu'il expire, les autres disent qu'il est très fatigué et enrhumé et que, très certainement, le lendemain, à son réveil, sa fatigue aura passé. Donc, la signification serait que ce qui, dans d'autres conditions, semblerait irrémédiable, est différent ici. Les héros de ma pièce savent affronter les difficultés avec la sérénité du héros de la *Miorița* et la mort ne les effraie pas. Leur noble credo leur confère une éternelle jeunesse, la pérennité, le courage même de mépriser la mort.

— Le Froid *a vu le jour sur la scène du Théâtre « Lucia Sturdza-Bulandra » de Bucarest. Avez-vous une préférence pour cette troupe et, en votre qualité d'auteur, avez-vous porté votre choix sur celle-ci, ou bien est-ce l'effet du hasard?*

— J'ai un faible pour ce théâtre, l'un des meilleurs de Roumanie. La préparation du spectacle a duré longtemps, mais je suis satisfait du résultat, de la mise en scène dynamique réalisée par le jeune Dan Micu de même que de l'inter-

prétation magistrale des acteurs Virgil Ogăşanu, Ion Caramitru, Mircea Diaconu, Ileana Predescu, Dorin Dron, Ovidiu Schumacher, de bien d'autres encore.

— *Votre pièce a suscité un vif intérêt dans les rangs du public. Elle se joue à caisse fermée. En outre, elle a suscité des échos également excellents dans le pays et à l'étranger.*

— En effet. Elle a participé, en automne 1977, au Festival International BITEF, en Yougoslavie, et a été jouée à Belgrade et à Ljubljana, où elle a été accueillie avec beaucoup d'intérêt et favorablement commentée par la presse, comme une nouvelle modalité d'envisager le théâtre historique. Elle a intéressé aussi plusieurs théâtres étrangers.

— *Qu'est-ce que Marin Sorescu a maintenant sur le chantier?*

— Pour ce qui est du théâtre, je veux terminer la deuxième partie d'une trilogie qui a commencé par ce *Froid* « brûlant ». En plus, je travaille à un volume de vers. Je voudrais aussi poursuivre l'activité de prosateur que je viens à peine d'aborder avec le roman *Deux dents de devant* (« Doi dinți din față ») et qui, plus récente, requiert ma plus grande attention.

— *S'il vous fallait écrire vos souvenirs ou vos Mémoires (ce qui serait évidemment prématuré!) par où commenceriez-vous?*

— Qui dit Mémoires dit événements passés. Or, les événements passés je les connais et, pour le moment, ne tiens pas à y revenir. Cela, je le ferai quand j'aurai 85 ans (n'oubliez pas, alors, de me le rappeler !). Les événements présents sont en cours d'achèvement. Plus intéressants seraient les événements futurs ! En attendant, occupons-nous de ce que nous écrivons chaque jour.

— *Dois-je entendre par là que, pour le poète Marin Sorescu, il se passe chaque jour un événement . . . extraordinaire?*

— Par bonheur, chaque jour est différent, vous êtes différent (ou différente), les autres sont différents, mais moi je reste le même. Il me revient à l'esprit une phrase du philosophe Gorgias: « Rien n'existe, ou s'il existe, ne peut être connu ; ou s'il peut être connu, ne peut être communiqué ». C'est aussi un peu ce qui se passe avec les souvenirs des hommes. Ils sont très difficiles à communiquer, et ce serait d'ailleurs prématuré ; puis, notre optimisme s'accorde mal avec le sceptique de l'Antiquité, encore que j'aime bien le son de sa phrase.

— *Vous disiez que les « événements » de l'avenir seraient les plus intéressants. Vous disiez encore que vous voudriez poursuivre votre activité, plus récente, de prosateur; et aussi celle de dramaturge. Que préparez-vous pour un proche avenir, à l'intention de vos lecteurs?*

— Je vous ai déjà parlé de ce que je voudrais écrire, et de ce que j'ai sur le chantier. Pour de plus amples détails, . . . il vous faudra, peut-être, les trouver dans une autre interview . . .

**Interview réalisée par CORNELIA DJIGOLA**

# ANA BLANDIANA

## LES NUAGES CONTENT, JE LE CROIS

*Les nuages content, je le crois,*
*D'autres histoires d'un pays à l'autre;*
*Sans doute, en certains d'entre eux*
*Sur les cieux s'enchaînent des épopées.*
*Chez nous y passent des troupeaux*
*Avec vieux chiens, nostalgiques agneaux*
*Glissant sur des alpages bleus.*
*Trois pastoureaux, après cela défilent*
*Ou bien un monastère, en haut*
*Se dresse, iréel, tout comme en un rêve,*
*Jeté par le souffle du vent*
*Dans le chaos, sans compassion aucune,*
*Puis, en révolte tout à coup.*
*Voilà que faites de bardeaux, ses ailes,*
*Tombant, affolées vers les hauteurs*
*Font monter un mot issu de leurs larmes.*
*Comment, chez nous, pouvoir souhaiter*
*Un ciel serein et une voûte nue*
*Alors que les nuages content, eux,*
*Ce qui de toute éternité, nous sauve?*
*Au-dessus de nous, tempêtes, venez,*
*Et toi, douleur, que par toi on fleurisse*
*Aussi longtemps que le nuage sacré*
*Saura écrire sur le ciel du monde . . .*

Traduit par ANDRÉE FLEURY

## RESTER DANS LE FOIN

*Rester dans le foin, attendre que le jour se meure,*
*Tandis que les dernières lueurs s'évanouissent,*
*Des bourdons moroses dans vos cheveux se glissent*
*Et aux recoins de vos pensées la poésie affleure.*

*Quand s'ouvrent les étoiles, tout étonnées,*
*Tel que, paupière retroussée, des yeux,*
*A la senteur de l'herbe s'abandonner,*
*Glisser comme vers un tourbillon vertigineux.*

*Vous vous endormirez tombant à l'infini,*
*Sachant qu'en plein sommeil la lune vous saisit*
*Et que ses lèvres froides vous marquent à jamais,*
*En vous touchant tout doucement quand vous dormez,*

Traduit par DAN-ION NASTA

## PUISSÉ-JE AYANT VIEILLI ASSEZ

*Puissé-je ayant vieilli assez*
*Ne plus souhaiter que je meure,*
*Et puis monter jusqu'au grenier*
*Où d'enivrants parfums demeurent*

*De blé chauffé sous arcs de joncs*
*De soleils aux fleurs desséchées*
*De poussières d'autres saisons*
*De cieux d'époques périmées;*

*Parmi ces tas je m'étendrai*
*Sans aucun désir ou chimères*
*Rêver même je ne saurai*
*De mots qui deux par deux glissèrent;*

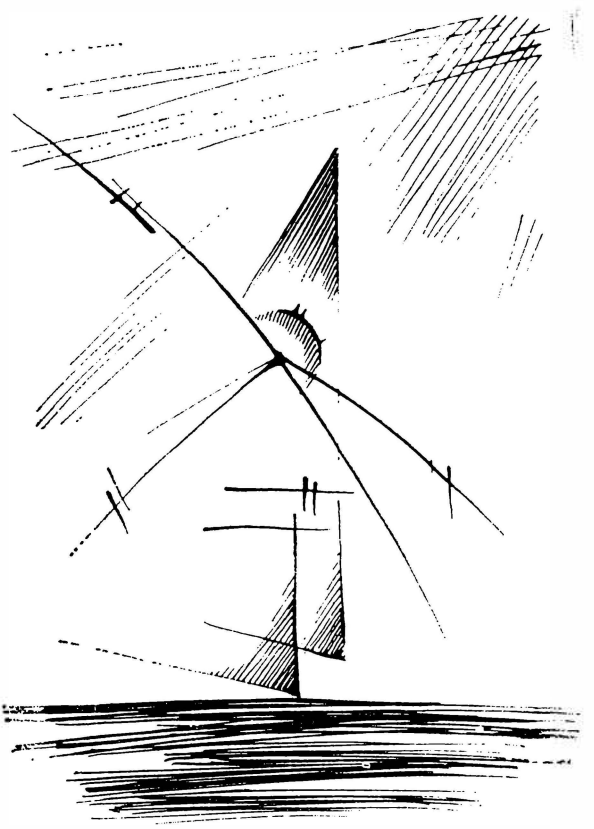
*Dans la douce bière de grains*
*Je sourirai paupière close*
*Sur elle aura joué, badin*
*Le rayon du toit qui s'y pose;*

*Etonnée, mais sans raison*
*Il se pourra que je m'endorme*
*Une abeille de son bourdon*
*M'éveillera, il est énorme.*

*Voilà que les parfums voisins*
*Me fondront en eux tout à l'heure,*
*Et vieille, je pourrai enfin*
*Ne plus souhaiter que je meure.*

Traduit par ANDRÉE FLEURY

KURT FRITZ HANDEL — *Vieux moulin* (encre de Chine)



# CRITIQUE ET VALEUR

par NICOLAE TERTULIAN

Les critiques et les historiens d'art ont rarement fait appel à l'esthétique philosophique pour élucider le délicat problème de la valeur. Et pourtant, ils ont toujours fondé leur activité sur une série de suppositions qui se réclament inévitablement d'une théorie générale de la valeur esthétique, et implicitement de toute une axiologie.

L'expérience esthétique a paru fournir à beaucoup d'entre eux un fondement solide pour établir une distinction tranchante entre « faits » et « valeurs », entre jugements d'existence et jugements de valeur. Les critiques qui ont vu dans la valeur esthétique, moins une réalité objective, susceptible d'être identifiée à l'aide de critères rationnels, que la projection d'un sentiment, la réverbération, subjective par définition, de l'objet esthétique dans l'immanence de l'affectivité — ont intensément cultivé de pareilles dichotomies.

Le fait que le prédicat d'un jugement esthétique n'est pas une propriété ou une qualité de l'objet, ayant une existence indépendante de la conscience (comme c'est le cas des jugements de constatation utilisés dans la science), mais une qualité affective, identifiable par la seule co-participation de la subjectivité, a paru aux critiques en cause un argument décisif pour leur thèse sur la subjectivité et la relativité nécessaires du jugement esthétique. L'un des plus illustres critiques et historiens littéraires roumains, George Călinescu, a formulé en termes éloquents la distinction nette entre l'objectivité nécessaire des jugements cognitifs de l'homme de science et la subjectivité nécessaire des jugements de valeur du critique d'art: « Si relative que soit la sensation, s'il semble à l'un qu'il fasse chaud dehors et à l'autre qu'il fasse froid, nous avons dans le thermomètre un instrument d'objectivation et de contrôle. Quant au moyen de découvrir objectivement la frontière séparant l'œuvre du chef-d'œuvre, personne ne saurait nous le fournir. Le jugement esthétique se fonde sur mon impression,

qui échappe à la restriction du particulier par le consentement des autres, et c'est un *pseudo-jugement* (souligné par nous, N.T.) qui peut se formuler comme suit: le sentiment de valeur domine maintenant ma conscience. Nous pouvons avoir, empiriquement, le sentiment qu'une œuvre est un chef-d'œuvre, mais jamais la certitude, c'est-à-dire le consentement général par lequel commence toute science »[1].

Dans une pareille vision, l'expérience de la valeur est considérée comme un acte de la conscience parfaitement distinct de l'analyse de l'œuvre par des moyens objectifs. Elle a pour corollaire le postulat d'une dualité significative entre la « critique d'explicitation » et la « critique de jugement ». L'investigation psychologique, socio-historique ou technique de l'œuvre d'art, marquée au coin de l'objectivité, demeurerait, par définition, extérieure à ce mouvement de l'âme, « trouble » et « inquiet », qui caractérise l'acte d'expérimentation et d'appréciation de la valeur. Le jugement de valeur est le produit d'un mouvement de la sensibilité, qui ne saurait être réduit à une considération objective quelconque — point de vue dont Gaëtan Picon peut être considéré comme l'un des adeptes les plus ardents. « Devant l'œuvre, le vrai problème n'est pas, entérinant le jugement des faits, d'analyser l'objet de ce jugement comme une chose, mais de tirer au clair le rapport qui nous unit à elle, inquiet et trouble parce qu'il est vivant. Le vrai problème est celui de l'Esthétique, non de l'Histoire »[2]. L'auteur de *l'Ecrivain et son ombre* se faisait souvent un plaisir de mettre en évidence ce qui lui paraissait être les « infidélités » envers la logique objective de leur propre système philosophique, commises, dans leurs jugements de goût, par des penseurs bien connus. Selon Picon, si Hegel avait suivi la logique intérieure de son concept philosophique sur l'art: l'équilibre entre l'idée et la forme sensible, il aurait dû préférer l'art romantique à l'art classique. En affirmant sans l'expliquer sa préférence pour l'art grec, il reconnaissait par là que « la beauté de la forme sensible lui importe plus que la pleine réalisation de l'esprit ». La logique du jugement de goût aurait ainsi démontré son autonomie par rapport à la philosophie de l'art. Marx aurait dû préférer Courbet à Phidias ou Zola à Shakespeare; que l'inverse ait eu lieu, illustrerait cette même autonomie révélatrice du jugement de goût envers la cohérence doctrinaire: « Heureuses contradictions, qui valent infiniment mieux que la stricte logique des disciples. . . » s'exclame Picon en guise de conclusion à sa démonstration[3]. Ses raisonnements ont pour prémisse que toute interprétation socio-historique, psychanalytique ou « métaphysique » de l'œuvre d'art éluderait ou refoulerait par définition la véritable réaction adéquate devant l'œuvre d'art: le jugement de valeur. Dans sa représentation, un hiatus sépare l'étude génétique et explicative des œuvres — nécessairement composée d'une suite de jugements d'existence — de l'acte qui envisage l'œuvre dans sa substance intime: son évaluation esthétique. C'est comme si, par exemple, l'étude du conditionnement socio-historique de l'œuvre d'art était atteinte, de par sa nature, d'une sorte de *daltonisme* axiologique. Elle aurait accès à « la matière » des œuvres, à ce qui serait l'« objet » de l'objet esthétique, mais non pas au mouvement intérieur

---

[1] G. Călinescu, *Principii de estetică* (« Principes d'esthétiques »), Bucarest, Fondation pour la littérature et l'art, 1939, p. 15

[2] Gaëtan Picon, *Introduction à une Esthétique de la Littérature. L'Ecrivain et son ombre*, Paris, Gallimard, 1953, p. 226

[3] *Ibid.*, p. 145.

impalpable qui stimule nos énergies affectives et déclenche une réaction d'adhésion ou de refus: le jugement esthétique proprement dit. « Il va sans dire que l'analyse tainienne ou marxiste peut avoir intérêt à choisir ses exemples parmi les œuvres de second ordre. Le dernier des petits-maîtres hollandais est plus représentatif que Rembrandt; le *Que faire?* de Tchernychevsky est un plus fidèle « miroir de la révolution russe » que *Guerre et Paix*. Fougeron est plus rassurant que Picasso . . . »[4].

Il est clair cependant que la véritable critique marxiste ne se contente pas d'identifier les impulsions génétiques que la réalité sociale envoie à l'artiste, en considérant l'œuvre comme la simple reproduction d'une réalité préexistante, mais qu'elle s'occupe de la façon dont ces impulsions sont intériorisées dans la conscience de l'artiste et objectivées dans l'œuvre, celle-ci étant considérée comme une « création » et non pas comme un « réflexe », comme un « monument » et non pas comme un « document » (pour employer la formule expressive de Croce dans son *Aesthetica in nuce*). L'œuvre d'art cesse de paraître un simple *objet* sous le rapport axiologique, pour devenir une *valeur*, objet nécessaire de certains actes d'appréciation.

Fonder objectivement les jugements de valeur nous conduit au cœur même de l'objet esthétique. Dans ses différentes études, à commencer par son texte bien connu *Aesthetic Concepts* (1959) Frank Sibley se range parmi ceux qui ont revendiqué avec le plus d'énergie l'idée que les jugements de goût ne sont pas susceptibles d'être fondés sur une série de conditions nécessaires et suffisantes; selon son expression révélatrice, ils seraient « non-condition governed ». Le prédicat du jugement de goût ne découlerait pas des propriétés de l'objet avec la même évidence contraignante que le prédicat d'un jugement cognitif: l'« intelligence » ou la « lâcheté » sont nécessairement déduites d'une série de conditions objectives; par contre la « grâce » ou le « charme » ne peuvent plus être identifiés avec la même rigueur logique[5]. On revient ainsi, par une autre voie, à l'idée que la description la plus scrupuleuse d'une œuvre d'art n'entraîne pas nécessairement un jugement de valeur adéquat: description et évaluation se trouvent séparés par un hiatus lourd de conséquences.

Si nous voulons trancher le nœud gordien d'un pareil dualisme, il nous faut regarder du côté de la structure ontologique de l'œuvre d'art. La dialectique intérieure du processus de création artistique se caractérise par l'existence successive de rapports de tension et d'équilibre entre la subjectivité et l'objectivité. Aucune propriété objectuelle de l'œuvre créée n'a un caractère « mat » ou « neutre », mais stimule nécessairement une qualité affective, de même que toute tonalité affective n'existe dans l'immanence de l'œuvre qu'incarnée, en d'autres termes, objectivée dans sa matérialité. La structure de l'objet esthétique implique par conséquent la présence irradiante de la subjectivité dans l'immanence du dit objet. C'est là l'explication du fait qu'une description neutre de ses qualités purement « objectuelles » ne nous instruit nullement sur *sa valeur esthétique*. Faut-il, pour autant, considérer la valeur comme une qualité non-objective, comme une projection de la subjectivité dans l'immanence de l'objet, résultant d'un travail synthétique de l'affectivité? Roman Ingarden a été parmi les premiers à formuler une nette distinction entre le « squelette axiologiquement neutre » de l'œuvre d'art et son système de qualités esthétiquement valables. Sans doute

---

[4] *Ibid.* p. 152
[5] Frank Sibley *Aesthetic Concepts*, The Philosophical Review, Ithaca, N.Y. 1959, p. 421 — 450

Ingarden s'est-il hâté d'ajouter que les éléments axiologiquement neutres du squelette d'une œuvre ne sont pas dépourvus de toute signification *(nicht ohne jede Bedeutung)* pour en constituer les aspects axiologiquement valables[6]. Ajoutons à notre tour que la distinction proposée par Ingarden nous semble avoir plutôt la valeur d'un instrument de classification pédagogique que celle d'une discrimination ontologique proprement dite; il nous est difficile d'établir une démarcation nette entre les aspects axiologiquement neutres (configurations de la langue, éléments de caractérisation des personnages etc., dans *Hamlet* par exemple, pour citer un exemple utilisé par Ingarden lui-même) et ceux axiologiquement valables dans la structure de l'œuvre d'art. Par rapport au « fondement physique » de l'œuvre, son système de qualités esthétiquement valables se constituerait comme une « superstructure », comme une émanation, aux contours fluides, de l'infrastructure matérielle. La valeur appartient à l'œuvre non pas comme une qualité, mais comme une sorte de *dignitas* que le sujet contemplateur a la mission d'identifier au moyen d'actes intentionnels spécifiques.

Cependant l'esthéticien et penseur polonais, suivant la voie ouverte par un autre représentant bien connu de la phénoménologie, Moritz Geiger, a aussi le mérite d'un effort soutenu pour fixer le lieu géométrique *des valeurs* dans le vaste système des catégories de l'existence. Il a clairement formulé la distinction importante entre le monde « des choses », celles qui dans leur pure extériorité manifestent une « indifférence » structurale envers les actes visant à les envisager cognitivement ou axiologiquement, et le monde des *objets-valeurs*, qui, par leur nature, stimulent les énergies de la subjectivité. « Gewiss, niemand wird sagen, dass z. B. die Schönheit oder das sittliche Gut ein Ding oder eine Sache ist, wie z. B. ein Baum oder ein Felsen »[7]. Quant à Moritz Geiger, il fait de la catégorie de la *signification* (Bedeutung), nettement distincte des catégories cause-effet ou but-moyen, l'axe de gravité du monde des valeurs[8]. Sans avoir consacré pour autant une exégèse spéciale au problème des valeurs, un penseur marxiste comme Georg Lukács s'est employé à démontrer dans son *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins* que le monde des valeurs coïncide en fait avec la sphère des activités sociales, envisagées dans leur stratification complexe: toute activité sociale est créatrice de valeurs, dans la mesure où elle représente une émergence de nos actes téléologiques dans l'empire des séries causatives objectives[9]. S'il est vrai que la vie axiologique de la conscience (l'expression appartient à Tudor Vianu, l'un des fondateurs de l'esthétique roumaine, auteur d'une remarquable *Introduction à la théorie des valeurs)* se superpose à l'activité de *la raison pratique*, en d'autres termes à l'activité appétitive, désidérative et volitive de la conscience, bien distincte de l'activité de *la raison pure*, consacrée à l'appréhension cognitive du monde, alors on peut aussi dire que le fait de rapporter les choses et les événements aux exigences multiples de la subjectivité constitue le nœud de toute activité créatrice de valeurs. Lotze avait déjà affirmé que « dans un monde de pures intelligences » il n'y aurait pas de place pour des jugements de valeur. Benedetto Croce en était allé même jusqu'à dire que l'activité axiologique de la conscience, en tant que totalité de ses aspirations et de ses actes volitifs, s'iden-

---

[6] Roman Ingarden, *Erlebnis, Kunstwerk und Wert*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1969, p. 166–167

[7] *Ibid.*, p. 108

[8] Moritz Geiger, *Die Bedeutung der Kunst. Zugänge zu einer materialen Wertästhetik*, 1976, Wilhelm Fink Verlag. München, p. 496 et suiv.

[9] V. également l'ouvrage d'Agnes Heller, élève de Lukács: *Hypothese über eine marxistische Theorie der Werte, Suhrkamp Verlag*, 1972

tifie purement et simplement à la zone de résidence de l'activité esthétique: « Si potrebbe mostrare come il cosiddetto giudizio di valore non solamente sia espressione estetica, ma presenti a maraviglia il carattere della intuizione e rappresentazione estetica, cioè il carattere personale e lirico di ogni poesia e di ogni arte, oggettivazione, delle aspirazioni sempre rinascenti e varie dello spirito umano; di modo che l'espressionne di valore apparirebbe quasi cellula del mondo estetico »[10].

L'ambivalence de l'objet esthétique: son autonomie ontologique par rapport à l'acte de l'appréhension par le moyen d'une intuition adéquate (la valeur esthétique existe indépendamment de son identification par le sujet contemplateur), mais aussi sa vocation de n'exister que pour être appréhendé par une telle perception adéquate, a toujours été soulignée dans l'esthétique moderne. De sorte que Ingarden a pu parler en même temps de la « non-relationalité » de la valeur esthétique et du caractère par définition « seinsheteronom » et « intentionnel » de l'objet esthétique, en d'autres termes, de son existence conditionnée par une conscience co-adaptée: Mikel Dufrenne a défini à son tour l'œuvre d'art comme un « quasi-sujet »[11]. Georg Lukács a mis énergiquement en valeur le caractère « anthropomorphisant », par définition, de l'art, par opposition à celui « désanthropomorphisant » de la science: « der Satz "kein Objekt ohne Subjekt", der erkenntnistheoretisch eine rein idealistische Bedeutung hat, ist fundamental für die Subjekt-Objekt-Beziehung in der Ästhetik »[12]. La fait que la valeur esthétique d'une œuvre ne s'impose pas avec une aussi évidente spontanéité que son aspect matériel (« support physique » de la valeur) démontre que son identification réclame un travail intense de la subjectivité, qui, au delà de la surface de l'œuvre, descend dans ses *profondeurs*, pour en découvrir la vie cachée (bien que *l'intuition* de la valeur, cette *Wertantwort* dont a parlé Dietrich von Hildebrand, puisse souvent se produire dès le premier moment).

La lecture d'un ouvrage littéraire en prose, par exemple, nous communique, par l'intermédiaire du caractère des personnages, des situations évoquées, du langage utilisé etc., tout un complexe de tonalités affectives, saturées de valeurs. Lorsque nous disons du monde des personnages du premier roman de Céline qu'il est atroce, sordide, violemment instinctuel, qu'il nous inculque l'image d'un univers « misérabiliste », sur lequel souffle un noir prophétisme, c'est justement un complexe affectif et intellectuel de ce genre que nous y identifions. La synthèse de cette multiplicité d'images et de tonalités affectives en un *Weltgefühl* (sentiment du monde) déterminé, synthèse effectuée grâce à leur intériorisation dans la conscience contemplatrice, est le premier échelon décisif du jugement de valeur. Sans doute, l'attention du critique peut-elle être captée au premier chef par la puissante originalité stylistique du roman, par l'utilisation, dans sa Rhétorique, d'une forme *sui generis* de *l'Erlebte Rede*. Mais Roman Ingarden nous dirait que la souveraine utilisation de la langue est une qualité artistique de l'œuvre, support de ses qualités esthétiques (la distinction entre *kunstlerische Werte* et *ästhetische Werte* lui paraît très importante): en effet, une analyse attentive nous montre que le langage de Céline est le support matériel adéquat à sa vision vaticinante.

---

[10] Benedetto Croce *I « giudizi di valore » nella filosofia moderna*, in *Saggio sullo Hegel e altri scritti*, Bari Gius. Laterza & Figli, Quinta edizione 1967, p. 396

[11] Roman Ingarden *Zum Problem der « Relativität » der Werte*, volume cité p. 93 et suiv.; Mikel Dufrenne *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, vol. I, p. 197

[12] Georg Lukács, *Die Eigenort des Ästhetischen*, 1 Halbband, Luchterhand, 1963, p. 558

C'est le moment de nous demander si la thèse, selon laquelle l'étude génétique de l'œuvre d'art serait dépourvue de pertinence pour en établir la valeur, résiste à la critique.[13] Le dualisme entre la « critique d'explicitation » et la « critique de jugement », formulé par Gaëtan Picon, est-il vraiment irréductible? Pour répondre à de pareilles questions, il est nécessaire d'examiner, ne serait-ce que brièvement, la contribution que peut apporter une herméneutique marxiste de l'art.

La difficulté à vaincre, dans le cas d'une interprétation marxiste, c'est de démontrer qu'une analyse strictement immanente du système de formes et de l'ensemble de tonalités affectives d'une œuvre d'art n'en épuise pas la compréhension, mais réclame leur investigation verticale, dans la perspective, plus vaste, d'une situation sociale et historique déterminée. De la sorte, au contact direct avec l'œuvre, ayant le caractère d'une réponse affective à son appel (la catégorie sous le signe de laquelle se trouve un pareil contact étant celle *d'évidence*) s'ajouterait nécessairement l'acte de décryptage de ses sens *latents*, l'œuvre étant considérée comme le produit d'une dialectique intérieure, comme une solution à un problème déterminé, engendré par un rapport spécifique entre intériorité et extériorité. La relation entre le sens *patent* et les sens *latents* n'est pas aléatoire, mais bien un rapport de l'implication nécessaire.

Lorsqu'Henri Pousseur ou Th. W. Adorno, après une analyse technique de la syntaxe musicale de Brahms, mettent en évidence l'importance croissante de la tonalité mineure et « l'abondante minorisation du majeur »; ou lorsqu'ils observent l'introduction volontairement accrue d'un mode majeur « naïf », contrairement aux « droits égaux » des deux couleurs fondamentales de la tonalité chez Beethoven ou chez le dernier Mozart, et découvrent en cela le reflet d'états affectifs de résignation et d'intériorisation progressive; enfin et surtout, lorsque les deux musicologues en concluent une « privatisation » du discours musical de Brahms par rapport à celui de Beethoven, et qu'ils conjuguent la tension de la musique du premier avec la crise de l'individualité au cours de la période de reflux de l'élan social, après l'échec de la révolution de 1848 — exécutent-ils une transgression illégitime du sens de la musique de Brahms ou bien nous en montrent-ils, par une telle herméneutique, la sémantique profonde? Lorsque nous associons les couleurs insolites des toiles de Van Gogh à la condition dramatique de l'artiste dans la société de son époque, ainsi qu'à sa sensibilité exceptionnelle pour l'existence des gens privés de biens et de privilèges, bousculons-nous pour autant le sens esthétique authentique de l'œuvre du peintre ou bien en révélons-nous une dimension plus profonde?

Elle est encore loin d'avoir pris fin, la dispute entre les partisans d'une analyse strictement immanente de l'œuvre d'art, considérée comme n'étant esthétiquement intelligible que lorsqu'elle est contemplée dans sa pure autarcie, et ceux qui préconisent une anastomose nécessaire entre le monde intérieur de l'œuvre et son ambiance extérieure, procédant ainsi à une désoccultation du texte — dans le cas de l'œuvre littéraire, par exemple, en le rapportant à une réalité génératrice.

Une analyse intra-textuelle de l'œuvre, qui identifie et décrit le plus objectivement possible sa morphologie, sa syntaxe et sa réthorique, est, évidemment

---

[13] « I propose to count as characteristics of an aesthetic object *no* characteristics . . . that depend upon knowledge of their causal conditions . . . » (Monroe C. Beardsley *Aesthetics*, Harcourt, Brace and Company, New York, 1958, p. 52

la première étape du processus herméneutique. C'est au moyen des procédés d'un *savoir objectif* que nous sont présentées, dans une description de type structural, les molécules de l'œuvre et leur chimisme spécifique. Sans doute, une pareille description demeure-t-elle un inventaire mort, si les éléments ainsi identifiés ne sont pas rapportés à leur noyau: le complexe émotif générateur. Ils doivent se montrer à nous comme les simples supports matériels d'un complexe de tonalités affectives. C'est la méthode cultivée par Leo Spitzer, qui se caractérise par un *to and fro movement* entre le plasma linguistique de l'œuvre littéraire et ses centres affectifs, conduisant à un *psychogramme*. L'identification sympathétique avec l'esprit de l'œuvre trouve sa validation dans l'ensemble de ses formes objectives. A un pareil niveau de l'analyse, le monde de l'œuvre nous absorbe sur le plan de l'imaginaire pur, et se constitue comme un quasi-monde autonome, détaché en apparence du contact avec le monde réel.

Chez un Croce ou un Georges Poulet, la résistance devant la contextualisation historique de l'œuvre d'art est dictée par leur conviction que dans l'art la matière historique est convertie en un sentiment universel, transfigurée dans la forme, ou que l'œuvre n'est que la révélation de la subjectivité, dans sa fondamentale indétermination, émancipée de tout contact avec l'objectivité. Souvenons-nous des sarcasmes de Croce contre ceux qui s'emploieraient à interpréter les épopées d'Homère en fonction du cadre espace-temps réel du monde grec; la répulsion que soulèvent les éditions des chants homériques, illustrées par des dessins d'époque, en circonscrivant ainsi, artificiellement, une action déroulée hors de l'espace et du temps, à une espace et à un temps déterminés — paraissait un argument décisif à l'esthéticien italien. Dans de telles conditions, le processus critique-herméneutique se réduit à une « rievocazione » et à une « caratterizazzione » de l'œuvre ou à une simple « identification » à sa pure subjectivité. Les investigations historiques ou philosophiques sont admises comme de simples opérations préliminaires, destinées à *préparer* l'intelligibilité du texte; une fois effectuées, elles sont annulées afin de faire place à la contemplation pure.

Cependant, la question se pose de savoir si l'hypothèse selon laquelle serait incorporé dans le mouvement intérieur même de l'œuvre un rapport d'harmonie ou de tension avec les forces historiques de l'époque — (rapport qui constitue le noyau générateur même de l'œuvre) n'ouvre pas à son interprétation de perspectives beaucoup plus vastes. Considérée tout-à-fait isolément, une poésie comme *La prière d'un Dace* (« Rugăciunea unui dac ») du grand poète roumain Eminescu nous paraît l'expression d'un sentiment atemporel: un immense cri de désespoir et de dégoût devant un monde où règne la sélection inverse de toutes les valeurs. Encadrée dans l'ensemble de l'œuvre du poète, elle se révèle à nous comme l'une des inscriptions d'un drame aux profondes implications socio-historiques: la véhémence désespérée du poète et son terrible appel à immuniser les consciences contre les illusions — nous apparaissent comme le terme *ad quem* d'un tracé spirituel (présent dans *l'immanence* de l'œuvre, et non dans son extra-territorialité), dont le terme *a quo* est l'amertume profonde devant une révolution avortée ou trahie. *Mutatis mutandis*, une pareille façon d'interpréter une œuvre d'art peut révéler partout sa fécondité: l'occultation du rapport texte-réalité, et la compréhension de l'œuvre est poussée jusqu'au point où elle rencontre spontanément son explication et où se ferme « l'arc herméneutique » dont parlait un jour Paul Ricœur.

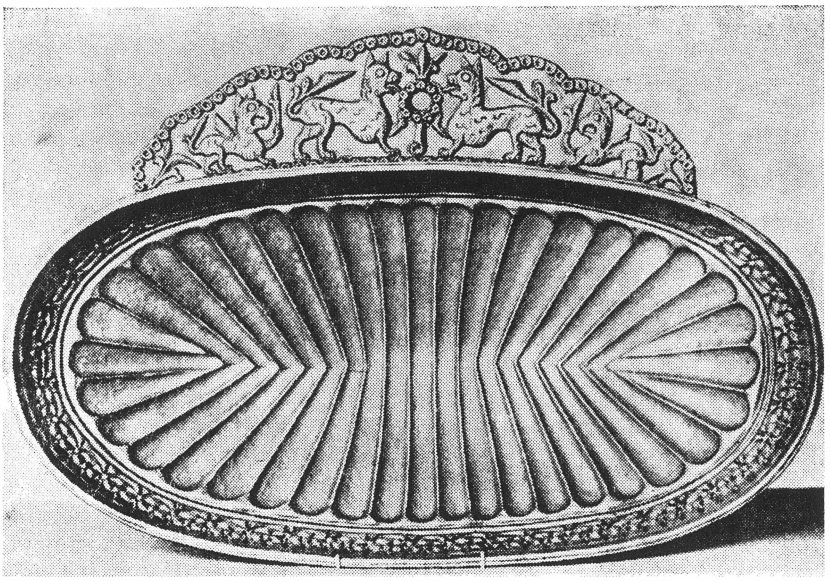
Une fois qu'est transgressée l'immédiateté et opérée l'investigation au plus profond de l'œuvre (en allant jusqu'à sa préhistoire) le processus herméneutique peut y découvrir une série de rapports conflictuels, dont la solution est constituée justement par *l'œuvre:* l'ordonnancement, par une intériorisation et une objectivisation sui generis des impulsions psychiques divergentes engendrées par de tels rapports conflictuels, est la logique même du processus de création artistique. De la sorte, l'autogenèse et l'hétérogenèse de l'œuvre se marient en une inextricable unité. La prémisse philosophique d'un tel point de vue consiste en ce qu'aucun acte de création n'émerge *ex nihilo*, mais qu'il est toujours la solution d'un problème, imposé par la dialectique sujet-objet: aucune œuvre d'art ne peut être considérée comme apparaissant « svelte et légère comme jaillissant du néant »; bien au contraire, elle porte dans ses tissus mêmes les sceaux de la genèse. « Cosmos clos, elle rayonne d'une lumière conquise sur la Nuit antécédente » — pour employer l'heureuse formule de Jean Starobinski.

Le principe de l'unité indissoluble entre *genèse* et *structure* dans l'interprétation de l'œuvre d'art nous sépare catégoriquement de la polémique de Gadamer ou de Pareyson contre « l'objectivisme historique » et « l'historisme »: l'identification du sens historique authentique de l'œuvre est une composante essentielle du processus herméneutique. La transcendance du sens direct et son encadrement dans un champ plus large de signification (conformément à la fameuse distinction entre « Sinn » — sens et « Bedeutung » — signification) implique cependant de les rapporter à un système plus vaste de références axiologiques. Nous retrouvons là le problème très important des horizons axiologiques du sujet herméneutique. Gadamer l'a largement traité par les catégories de « Vorhabe », « Vorurteil » ou « Voreingenommenheit » (« préjugé » dans le sens *positif* du terme comme une condition inaliénable de la compréhension), de même que celle de « Sinnerwartung » (attente du sens). Il convient néanmoins de préciser nettement qu'un pareil système plus vaste de références (le centre axiologique de l'activité herméneutique) n'est que la synthèse généralisatrice des actes particuliers de compréhension des différentes œuvres et non pas une instance extérieure. Nous nous trouvons devant ce stade du processus interprétatif où, selon la célèbre formule de Schleiermacher (applicable aussi, d'ailleurs, aux stades décrits précédemment), le sujet herméneutique tend à comprendre l'œuvre que son auteur lui-même. Le fait d'encadrer l'œuvre, en tant que totalité se suffisant à elle-même, dans un système plus vaste de références et de significations: en la rapportant, par exemple, à une philosophie de l'histoire ou à une esthétique générale, professées par le sujet interprétatif, a souvent rencontré une résistance de principe, la chose considérée étant comme un transgression de la compréhension authentique. La réaction négative d'Ernst Robert Curtius devant le genre de critique préconisé par Lukács dès sa jeunesse dans l'essai « De l'essence et de la forme de l'essai » (1910), par lequel s'ouvre l'ouvrage *Die Seele und die Formen* nous semble exemplaire à ce sujet. Dans une lettre demeurée inédite (datée du 11.12.1912 et qui se trouve dans les archives Lukács), Curtius défend le point de vue de Sainte-Beuve, qui se soumet au mouvement des œuvres et se borne à n'être que « Resonanz und Begreifen » (résonance et perception): la thèse de Lukács sur le critique — dont le modèle idéal à ses yeux était alors Platon — en tant qu'être par définition problématique, celui qui « à l'occasion » des œuvres (« bei Gelegenheit von . . . ») se trouve confronté avec leur « signification » et leur « Idée », se mouvant dans une sphère

intermédiaire entre le concret des œuvres et le système de valeurs de l'esthétique — était énergiquement repoussée par Curtius. Il se considérait « metaphysikfrei » (libre de toute métaphysique), alors que « l'essayiste » (le critique) idéal de Lukács était un herméneuticien qui revendiquait une table des valeurs, une « hiérarchie » (mot qui répugnait à Curtius), donc une « esthétique » et une « métaphysique ». Pour nous, la divergence Curtius-Lukács prend une valeur paradygmatique. Adoptant le point de vue de Lukács, celui qui conjugue en une unité organique le jugement d'existence et le jugement de valeur sur les œuvres, il nous reste à soumettre à l'examen critique la nature du centre de référence auquel sont rapportées les œuvres. L'horizon défini par l'expression de « Sinnerwartung » est certainement tout autre chez un Adorno et chez un Lukács. Le premier répudie avec colère non seulement la musique d'un Sibelius, mais aussi celle de Hindemith ou de Stravinsky, et jusqu'à celle du dernier Bartok (trop fidèle au principe de la tonalité); il ne s'accorde pleinement qu'avec Schonberg et son école — pour la musique — et qu'avec Beckett en littérature: Lukács, lui, découvre dans la *Cantata profana* de Bartok un point d'appui pour son esthétique, incorruptiblement humaniste, et repousse sans ménagements Beckett au nom de Kafka, sans plus parler de Thomas Mann, étant donné que son concept d'« intégralité humaine » demeure la clef de voûte de son horizon herméneutique.

La relation à caractère de triplicité: œuvre-réalité-système de valeurs de l'interprète (sa *Weltanschauung* variable) nous paraît définir, dans l'indivision de ses composantes, les principaux jalons d'une herméneutique marxiste possible de l'art.

Vase du trésor de Sînnicolaul Mare (Musée d'histoire de l'art de Vienne)



# TRADITION ET INNOVATION DANS LA LITTÉRATURE ROUMAINE CONTEMPORAINE

par ION DODU BĂLAN

Une analyse, même sommaire, de la littérature universelle montre de façon convaincante que l'évolution des littératures nationales se réalise dans le cadre du rapport dialectique entre la *tradition* et l'*innovation*. Nous entendons par *tradition* l'ensemble des valeurs spirituelles (conceptions, créations artistiques, croyances, coutume, idéals) historiquement établies dans des groupes sociaux (peuples, nations), transmises de génération en génération, assimilées par chaque époque historique qui les adapte à des nécessités et à son stade de développement. La tradition interprétée par chaque génération de manière critique et analytique représente le fonds général de référence pour toute œuvre d'art. L'*innovation*, qui consiste dans la contribution inédite, de chaque personnalité créatrice, en affirmant et en développant le génie créateur d'un peuple est, avant tout, un *concept* de relation ; elle ne peut avoir de sens que rattaché à une *chose* par rapport à laquelle elle représente une qualité ou un trait nouveaux. L'innovation, une des formes essentielles de la liberté de création et d'affirmation de nouveaux talents, ne peut surgir du néant ou du refus nihiliste de la tradition ; elle implique la négation créatrice, l'assimilation et le dépassement.

La tradition et l'innovation appartiennent, sans nul doute, à l'évolution de toute réalité matérielle ou spirituelle. La littérature et l'art du monde, en général, se sont cristallisés sur un fonds de traditions qui se confondent avec le système de normes qui les définissent, système toujours remis en question par le dynamisme de sa propre évolution novatrice. Ces traditions, de même que les innovations qui les contestent ou les dépassent, sont apparues en premier lieu, tout naturellement, sur le terrain national ; en se diffusant, en se généralisant, elles ont perdu leur couleur locale initiale pour devenir une sorte de biens communs d'une certaine zone géographique ou du monde entier, sous forme de permanences, comme les mouvements ou les courants littéraires. Cependant, les traditions universelles ne sauraient exister que dans la mesure où elles puisent dans les traditions nationales.

Un rapide regard sur l'histoire de la littérature roumaine confirme, croyons-nous, pleinement cette affirmation.

La formation et le développement de la tradition constituent de toute évidence le premier moment du problème auquel nous nous rapportons. Il est nécessaire de nous y arrêter un peu.

Situé à l'extrémité orientale de l'ancienne *Romania*, sur le territoire de la Dacia Felix, le peuple roumain, descendant des Romains et des Daces, et qui s'était assimilé, du VIe au Xe siècle, de nombreux éléments d'influence slave, s'est imposé dans l'histoire comme un peuple d'origine et de langue latines ; ce peuple, dont la vie a toujours été digne et héroïque, a une physionomie morale distincte, exprimée par une culture originale, riche et variée, constituée en une grande tradition qui a apporté et continue d'apporter sa contribution au trésor de la culture universelle, exerçant, aujourd'hui encore, une féconde influence sur le développement de la littérature contemporaine. Des raisons historiques objectives, hostiles à un épanouissement multilatéral de la création savante, ont obligé notre peuple, pendant quatorze siècles, à exprimer ses pensées et ses sentiments presque exclusivement par l'intermédiaire de la création populaire qui impressionne, de nos jours encore, par son originalité, sa richesse de pensée et sa beauté, par ses inépuisables suggestions créatrices, ce qui fait qu'aux moments décisifs de son histoire, la littérature roumaine s'est directement et utilement appuyée sur la tradition folklorique, l'innovation jaillissant toujours des terres fécondes de la création populaire. Des chefs d'œuvre tels que la *Mioritza* (ou l'*Agnellette*), troublante ballade cosmique de la vie et de la mort, la ballade de *Maître Manolé*, qui développe magistralement le thème du sacrifice exigé par la création, les *doïnas* exprimant le sentiment nostalgique du *dor*, si spécifiquement roumain et si difficile à traduire, les *contes* qui attestent avec tant de vigueur la fantaisie ailée du Roumain, sa capacité d'invention, enfin toutes ces formes des traditions littéraires roumaines les plus anciennes ont été impliquées de façon créatrice dans les moments déterminants, d'innovation réelle de notre littérature nationale : elles continuent de l'être avec des résultats tout aussi brillants, à l'époque contemporaine, dans les œuvres à substance de ballade populaire de Mihaïl Sadoveanu, dans les *récits* pleins de symboles magiques et de fantastique folklorique de Vasile Voïculescu, dans la métaphore des romans de Marin Preda retraçant l'histoire des *Moromete* (« Morometii ») tout comme dans le *Livre de Metopolis* (« Cartea de la Metopolis ») de Ștefan Bănulescu, dans les romans et dans les pièces de théâtre de Dumitru Radu Popescu, dans le souffle lyrique des œuvres de Ion Lăncrănjan, *Les Cordovan* (« Cordovanii ») et *Le Caloian* (« Caloianul ») dans les vers de Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Emil Botta, Mihaï Beniuc, Șt. Augustin Doïnaș, Ion Alexandru, Marin Sorescu et de bien des écrivains encore.

Les mêmes vicissitudes de l'histoire, les mêmes circonstances défavorables à la création littéraire écrite en langue nationale nous ont accompagnés pendant la période qui s'étend du XIVe au XVIIe siècle. A l'époque où dans les pays de l'Europe occidentale la Renaissance s'affirmait par l'explosion des arts et des sciences, à l'époque où les littératures espagnole, française, italienne, anglaise atteignaient des sommets insoupçonnés, nos vaillants ancêtres étaient obligés de veiller d'un bout à l'autre des frontières du pays, pour les défendre contre des envahisseurs pleins de convoitise, protégeant ainsi un magnifique début de culture renaissante dont témoignent, jusqu'à nos jours, et en une égale mesure, les fresques du monastère de Voroneț, l'architecture de l'église d'Argeș, les

*Enseignements de Neagoe Basarab destinés à son fils Teodosie* (« Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie ») — une sorte de *Prince* roumain — le poème *La Vie du monde* (« Viața lumii ») de Miron Costin, ou bien l'œuvre littéraire, historique et philosophique de Dimitrie Cantemir, autant d'illustration de la vive conscience de soi du peuple roumain, de son origine commune, de son unité de langue et de pensée.

Depuis lors le sentiment de l'histoire, la lutte pour l'indépendance et pour la souveraineté nationales, le culte des traditions ancestrales constituent des coordonnées constantes et déterminantes de toute notre littérature.

A la fin du XVIII^e^ et au début du XIX^e^ siècle une aube nouvelle se lève pour la culture roumaine, qui devient une tribune et une arène politique pour la solution des problèmes sociaux et nationaux, car parmi les traits caractéristiques de la littérature roumaine il y a toujours eu, à toutes les époques, le spécifique national, la démophilie, le rattachement aux problèmes de l'époque, le réalisme, l'intérêt pour le social et pour l'éthique, l'humanisme, l'ouverture vers d'autres cultures, le patriotisme, la participation active à la lutte pour l'indépendance et la souveraineté nationale, la réceptivité à la nouveauté, au renouvellement. Ienăchiță Văcărescu recommandait à ses descendants «l'épanouissement de la langue roumaine et la gloire de la patrie » ; les érudits des Lumières transylvaines, Samuil Micu, Petru Maïor, Gheorghe Șincai, rétablissaient les puissantes attaches de la culture de notre peuple avec l'ancestral tronc latin dont il fait partie. Recueillant les traditions progressistes de leurs devanciers, des générations successives de créateurs ont milité sans répit, dans tous les domaines, pour liquider l'injuste retard dû aux vicisitudes de l'histoire. C'est dans ce processus fébrile d'essor de la création savante — dans le contexte du rapport *tradition-innovation* — que se sont affirmés *la littérature des Lumières, le classicisme, le préromantisme* et *le romantisme, le réalisme critique, le symbolisme* ainsi que tous les courants littéraires spécifiques au développement des cultures européennes. Il s'est agi d'une manifestation souvent syncrétique, d'une succession rapide, caractérisée par le désir de « brûler les étapes », nécessaire à une affirmation catégorique sur le plan des valeurs universelles. Celles-ci se définissent clairement à partir de la deuxième moitié du XIX^e^ siècle, lorsque paraît Eminescu, notre poète national, le dernier grand romantique de la littérature universelle, lorsque paraît Ion Creangă, conteur de génie, l'Homère et le Rabelais des lettres roumaines, lorsque paraissent Al. Macedonski, un des représentants du symbolisme européen, le dramaturge I. L. Caragiale, les poètes G. Coșbuc et O. Goga, une pléiade de créateurs qui ont marqué une époque de gloire, brillamment continuée par les grands écrivains de l'entre-deux-guerres : G. Bacovia, Mihaïl Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Panaït Istrati, Ion Barbu, Vasile Voïculescu, H. P. Bengescu, Camil Petrescu ; notre spiritualité s'est pleinement affirmée dans les œuvres de ces créateurs qui ont, en outre, prêté leur appui à la lutte pour le progrès et l'humanisme dans notre vie sociale et dans notre culture.

De nos jours, le rapport harmonieux entre la tradition et l'innovation dans le domaine artistique s'affirme sans cesse. Démarrant avec un certain retard, pour des raisons objectives, — dont nous venons de parler — la littérature roumaine se développera, dans la confrontation créatrice entre la tradition et l'innovation, à un rythme exceptionnellement rapide ; aussi en arrivera-t-elle, au XX^e^ siècle, à prendre l'initiative et à illustrer certains courants modernes par l'intermédiaire d'écrivains tels que Tristan Tzara, Isidore Isou, Benjamin Fondane, Paul

Célan, Ilarie Voronca, Eugen Ionesco, qui détermineront de nouvelles orientations dans la littérature moderne européenne.

C'est sur le fonds des grandes traditions de notre littérature que se développe la nouvelle culture roumaine, celle d'après la Libération, expression d'une innovation des plus significatives — idéologique aussi bien qu'artistique — dans a tradition même.

La culture et l'art roumains actuels poursuivent le développement des meilleures traditions des manifestations spirituelles nationales et universelles; dans une sphère thématique des plus riches se manifeste une grande diversité de styles individuels et s'amorce un dialogue fructueux avec la tradition nationale et universelle, avec tout ce que l'humanité possède de plus représentatif dans sa création actuelle.

Il s'agit en premier lieu de la relation tradition-innovation dans le rapport plus général entre l'universel et le national; puis, du rapport entre la littérature constituée et une certaine œuvre, car toute œuvre de valeur est, par son irréductible originalité, une innovation, et toute littérature un corpus de modèles et de traditions. Une troisième hypostase du rapport tradition-innovation est décelable sur le plan idéologique et esthétique, — une tradition comme celle de la littérature à thématique rurale, ou, plus récemment, citadine, étant idéologique par excellence, — par les débats théoriques et les polémiques mêmes qu'elle a suscités. En revanche, le courant qui tire sa source de l'œuvre d'Eminescu représente une tradition esthétique qui a engendré, tout au long d'un siècle, soit un courant de manifestations d'épigones, soit une vision spécifique du monde, qu'il est aisé de déceler encore chez de nombreux poètes contemporains. Une quatrième hypostase se retrouve au niveau de l'expression et de la substance, nous permettant de comprendre les positions apparemment paradoxales d'écrivains tels que Blaga ou Tudor Arghezi, et, à l'autre pôle, N. Labiș ou Marin Preda. Les deux premiers expriment une spiritualité traditionnelle dans des formules modernes; les deux derniers, par contre, ont une conception actuelle, moderne, bien que leurs formes d'expression soient relativement classiques, traditionnelles.

Il est donc évident que la classification rigide d'une littérature, une classification par périodes — le calendrier à la main, oserions-nous dire — n'est ni convaincante du point de vue scientifique, ni vraiment efficace du point de vue fonctionnel. Car un phénomène littéraire n'est pas et ne peut être une tranche de temps neutre que l'on puisse mesurer avec exactitude entre le jour X et le jour Y, mais bien une réalité vivante, dynamique, se trouvant dans des rapports dialectiques, de causalité et de détermination, avec l'ensemble d'une littérature. Voilà pourquoi l'analyse et le découpage d'une certaine période du flux vivant de la littérature ne peut conduire à des remarques significatives que si on la considère dans son évolution dialectique, dans ses relations organiques avec les périodes qui l'ont précédée, car nulle œuvre ne se bâtit de rien, nulle œuvre n'apparaît par « génération spontanée » tirant d'elle-même son origine; elle est toujours redevable, d'une manière ou d'une autre, des recherches fécondes des devanciers.

Il y a, par exemple, de nombreuses relations organiques entre la littérature roumaine contemporaine et les époques qui l'ont devancée. Nous pouvons trouver dans la poésie d'Al. Philippide, d'Emil Botta, de Virgil Teodorescu, de Mihaï Beniuc, de Ion Alexandru ou de Leonid Dimov, des structures classiques traditionnelles qui expriment, néanmoins, des contenus modernes. Par ailleurs

les moules traditionnels, le langage poétique constitué, les clichés lyriques, sont brisés, de façon révolutionnaire, chez Nichita Stănescu et Marin Sorescu; ces poètes au talent novateur développent la métaphore associative, insolite par l'accumulation de suggestions disparates qui s'unissent pour donner une vision moderne du monde d'une haute tension poétique, à même d'appréhender la genèse d'un monde nouveau, d'un homme nouveau avec tout son univers de pensées et de sentiments.

Les traits les plus caractéristiques de la période analysée acquièrent ainsi du relief, de la couleur et un timbre qui leur est propre; ils se constituent en une réalité distincte, existant non en soi, mais en tant que chaînon du processus de constitution de la tradition.

Aussi nous faut-il remarquer, en premier lieu, lorsque nous nous rapportons à la littérature roumaine, que tout en étant profondément originale, *nouvelle* et *novatrice*, elle continue naturellement les bonnes traditions classiques et celles de l'entre-deux-guerres, en affirmant à un niveau supérieur, à la lumière d'une conception philosophique nouvelle du monde et de la vie, les attributs essentiels de la littérature roumaine de toujours, à savoir, l'humanisme, l'esprit militant, les attaches indissolubles avec la vie et la création du peuple, l'ouverture vers d'autres cultures, les liens étroits entre l'éthique et l'esthétique, etc. Il est évident que je n'ai énoncé que ses attributs les plus caractéristiques, dont le contenu et la sphère de préoccupations se sont sensiblement enrichis pendant cette nouvelle étape historique, étape profondément révolutionnaire, originale, marquée par de grandes transformations économiques et sociales, par des mutations philosophiques, des sens philosophiques et sociaux inédits, de puissants conflits sans cesse renouvelés, novateurs pour la création, qui ont mené à l'apparition d'une nouvelle société, la société socialiste. La littérature contemporaine reflète, avec un réalisme et un humanisme socialiste puissants, toutes les extraordinaires transformations qui ont eu lieu dans l'histoire récente du peuple roumain; elle synthétise, à partir d'une position esthétique inédite, les valeurs morales du peuple roumain, la beauté de son âme, son génie créateur, sa soif de justice et de liberté, les relations nouvelles entre l'individu et la société, entre l'individu et l'histoire.

Telle est la substance de vie de la plupart des romans, nouvelles, pièces de théâtre, parmi les plus représentatifs, que nous devons à des écrivains tels que G. Călinescu, Zaharia Stancu, Oskar Walter Cisek, Nagy Istvan, Eugen Barbu, Marin Preda, Titus Popovici, Sütö András, Horia Lovinescu, Franz Storch, A. Baranga, Arnold Hauser, Paul Everac, Constantin Chiriță, Fănuș Neagu, Alexandru Ivasiuc, Augustin Buzura, Francisc Păcurariu, Marin Sorescu, Constantin Țoiu.

Le long de ces trois dernières décennies, la littérature roumaine, toujours soucieuse de renouveler ses moyens d'expression, d'exprimer l'idéologie nouvelle et une nouvelle vision du monde, s'est orientée vers des thèmes majeurs, du plus haut intérêt sur le plan civique, vers des problèmes d'actualité, tout en accordant une attention particulière à l'histoire nationale, considérée dans la perspective actuelle. En abordant ces thèmes généreux, la poésie, la prose, le théâtre contemporains se sont épanouis en une grande diversité de styles et de modalités d'expression, mais sur une même plate-forme idéologique, en faisant s'imposer nombre de personnalités de premier plan, qui se placent dignement aux côtés des grandes figures de notre littérature des temps passés.

Après s'être largement déployée sur l'horizontale et avoir élargi la sphère de la tradition, en un louable effort, en vue de saisir les réalités nouvelles, la

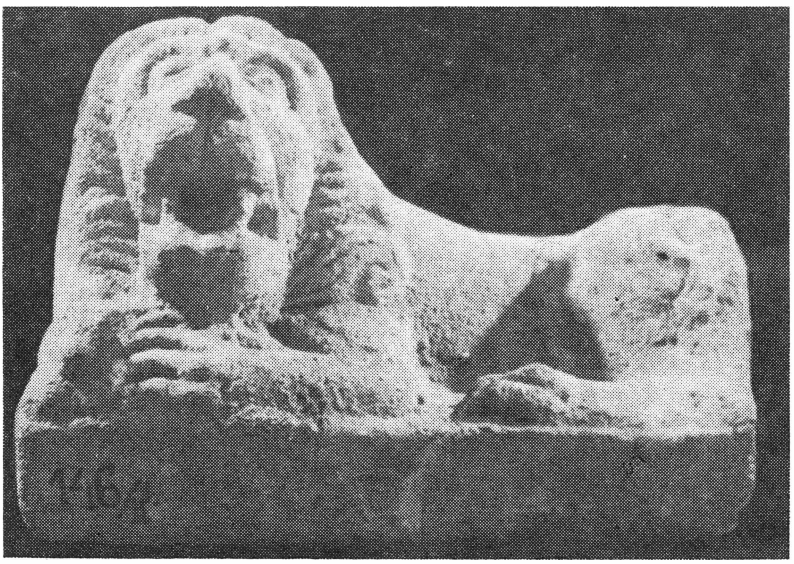
littérature roumaine s'est constituée en tant qu'innovation durable, sur une verticale spirituelle, propre à fouiller les recoins les plus profonds de l'âme humaine. Aux côtés des amples fresques sociales et historiques paraissent maintenant des œuvres originales de fine analyse psychologique, dans tous les genres littéraires.

On remarque la création d'une poésie très raffinée, ayant un riche contenu et une expression artistique des plus brillantes; cette poésie évolue sur toute la gamme de pensées et de sentiments de l'homme nouveau, démiurge de la société nouvelle. Quelques noms de poètes sont devenus familiers: Al. Philippide, Geo Bogza, Mihaï Beniuc, Eugen Jebeleanu, Ioszef Méliusz, Maria Banuș, Nina Cassian, A. E. Baconski, Șt. Aug. Doïnaș, Ion Caraïon, V. Nicolescu, Romulus Vulpescu, Ion Brad, Al. Andrițoïu, Ion Horea, Letay Lajos, Ion Alexandru, Ana Blandiana.

La littérature contemporaine a un caractère novateur par rapport aux étapes déjà franchies; l'innovation ne se réalise pas au hasard mais dans la lignée des grandes traditions de la création artistique du passé. Tout en s'inspirant de la réalité de notre époque et en cultivant le spécifique national, elle manifeste une aspiration légitime à l'universalité, une ouverture sur les expériences des autres littératures nationales.

La littérature contemporaine est, évidemment, un processus vivant, en perpétuel mouvement, en perpétuel changement; ses valeurs ne sont pas figées à jamais, comme les éléments chimiques sur le tableau de Mendéléiev. Elles connaissent une permanente fluctuation à l'intérieur du rapport dialectique entre la tradition et l'innovation, qui demeure toujours ouvert aux recherches et aux points de vue nouveaux.

Lion funéraire (Musée d'histoire d'Alba Iulia)



# PERSPECTIVES DE LA PROSE HISTORIQUE

par CONSTANTIN CIOPRAGA

Goethe a dit une fois que lorsque quelqu'un se met à récapituler sa biographie, il devient lyrique. A une plus ample échelle, le phénomène pourrait être appliqué à un peuple, l'histoire devenant une autobiographie collective. En effet, que sont-elles d'autres, les chroniques roumaines d'il y a trois cents ans, sinon des confessions-souvenirs imprimées dans la mémoire collective, mais relatées au mode individuel? Ecrivant sur des « choses domestiques », c'est-à-dire sur des événements internes, le chroniqueur exulte quand le pays se régénère sous la « douce chaleur du soleil », tandis que, au contraire, revers déprimant, l'introspectif Miron Costin (XVII^e siècle) déplore « ces temps terribles (...) de peines et de soupirs ... » Par l'intercalation du sentiment dans la narration la phrase s'approprie ainsi, spontanément, les moyens de la littérature, et il est remarquable de constater que les grands chroniqueurs ont eu déjà, bien avant l'érudit profondément influencé par la Renaissance que fut Dimitrie Cantemir, la révélation d'une histoire vivante, considérée du point de vue multifonctionnel, suscitant la méditation sur l'existence, et constituant un témoignage de permanence — d'une histoire devenue une sorte de récit du passé et une *imago rerum* à vertus artistiques. Tous les continuateurs, de ces anciens chroniqueurs, zélateurs de l'histoire proprement-dite ou écrivains, qui, á l'instar de Mihaï Eminescu, le poète, et de A.D. Xenopol, l'historien, ont donné de nouvelles dimensions à la conscience autochtone, leur sont redevables d'une manière ou d'une autre. A son tour, Mihaïl Sadoveanu récrit des épisodes des chroniques, conservant la technique de la narration linéaire, cultivant le relief xylographique ou le monologue réflexif de ces dernières. Métaphoriquement parlant, les écrivains qui font dans leurs œuvres usage de l'histoire peuvant être considérés de véritables néo-chroniqueurs, terme investi chez nous d'autres résonances que dans la Florence de Guichardin, dans la France de Joinville et de Froissart, ou dans l'Angleterre de Holinshed ...

# 1.

On a dit que la mémoire contient une infinité de souvenirs en désordre d'où chacun retire autre chose. Réaliser une évocation historique signifie, en un premier sens, organiser et donner du relief à l'essentiel, en imprimant une nouvelle durée au temps fugitif, guetté par le néant. Le temps du personnage historique se contracte, les minutes deviennent denses, ardentes, impressionnant par leurs pulsations et leur tension ; un autre temps, celui de l'homme de tous les jours, se déroule d'une façon linéaire, sans grande envergure, englouti par un mécanisme niveleur. En fait, le temps demeure la principale dimension de l'histoire, non pas le temps en soi, comme principe philosophique, mais un temps du concret humain, transformateur du monde. Dans la constatation de Miron Costin: « Ce ne sont pas les temps qui se trouvent sous la gouverne de l'homme », émise en un siècle des déceptions ( « ombre et fumée sont toutes choses... »), on décèle les traces d'un fatalisme à racines archaïques. Chez le tragique Georg Büchner, la même main de la fatalité se substituait, il y a un siècle et demi, aux forces sociales, d'où la conclusion pessimiste et l'abandon manifestés dans son *Danton:* « Puppen sind wir ! » ( « Nous sommes des marionnettes ! »). Le Temps et l'Humanité — en éternel dialogue — cherchent des moyens de conciliation, l'histoire étant une succession de réponses. Réfractaire à l'inertie, le personnage historique affronte et provoque; militant par essence, il affirme ou nie en fonction des impératifs de la communauté qui le produit. Au destin conçu en tant que volonté transcendante, il oppose un temps de l'héroïque, tendant à reconstruire le monde dans des formes changées. Face aux renversements attribués au destin aveugle, le personnage monumental, architecte d'une nouvelle série, place au premier plan la logique, la nécessité de l'histoire. Au destin-contrainte est opposée l'histoire en tant que délivrance. L'historien accorde priorité aux faits visibles, catalogués comme dans les musées ou archives, vérifiés par les documents; l'écrivain va plus loin, pénètre dans l'invisible, recomposant dans l'imagination, à partir de fragments ou du noyau de données révélatrices, des époques révolues: « L'historien enregistre, tandis que le romancier crée » (E.M. Foster). Disons-nous donc qu'un écrivain-explorateur de l'histoire est, à sa manière, un *novelliere* dans l'acception initiale du terme italien, de narrateur-artiste d'événements et de nouvelles. Même en abandonnant le document rigoureux, il ne contrevient pas d'une façon flagrante au réel, la distanciation étant une modalité esthétique de donner un relief supplémentaire à la vérité.

La prose historique est avant tout *narration* et la qualité de conteur n'est pas le fait de n'importe qui. Avant Mihaïl Sadoveanu, aucun de ses prédécesseurs du XIX^e^ siècle — Gh. Asachi, B. P. Hașdeu, Nicu Gane ou Ioan Slavici —, n'a créé des valeurs fondamentales. Al. Odobescu, savant de prestige du dernier siècle, n'a pas, lui non plus, atteint à l'art d'un Costache Negruzzi, maître incontesté et unique de la nouvelle historique. La plupart des écrits à thème historique du siècle d'Eminescu ont joué un rôle propulsif, préparant le terrain à *l'épos* de Sadoveanu, dans lequel la ballade s'adjoint des échos de la *Troisième Lettre* et des suggestions des chroniques. Conteur par définition, Sadoveanu, l'auteur d'amples romans historiques tels *Les Frères Jderi* ( « Frații Jderi ») et *Sous le signe du Cancer* ( « Zodia Cancerului ») considère son dernier ouvrage, *Nicoară Fer à Cheval* (1952) comme étant un récit historique et non un roman. Quelles sont les raisons qui, près d'un demi siècle après la parution des

*Faucons* (« Şoimii ») ont pu déterminer le créateur du roman historique roumain à adopter ce qualificatif restrictif? En fait, le créateur du personnage de Fer à Cheval reste dans *Le Hachereau* (« Baltagul ») et dans d'autres œuvres également un conteur d'exception. Et pourtant, *Le Hachereau* et *Les Frères Jderi* ont statut de roman. C'est que Sadoveanu semble avoir considéré *Nicoară Fer à Cheval* une confession travestie, l'expression de sa mélancolie devant la vieillesse; la convention du narrateur-témoin est entrée en jeu. Sadoveanu se veut témoin et qui plus est, témoin impliqué, qui participe affectivement aux événements, l'accent portant sur l'idée de rythme tragique. La technique du narrateur est celle du conteur oral, de sorte que ce n'est pas la parole écrite qui saute aux yeux, mais le timbre élégiaque, vibrant d'affliction. « Soixante-douze longues années s'étaient écoulées depuis que le vieux voïvode Etienne, le père de la Moldavie, était passé de vie à trépas. Des fléaux sans nombre avaient ravagé le pays . . . » Tel est le langage, comparable non seulement à celui de Ion Neculce (le chroniqueur-conteur du XVIII^e siècle, auquel on ne cesse de rapporter son art), mais aussi à celui de Miron Costin, l'écho réflexif sous-jacent étant certainement redevable à ce dernier . . . Par conséquent, le charme de l'élocution réside aussi bien dans les mots que derrière les mots: dans l'atmosphère lyrique et philosophique convenant à un présent perpétuel. Sadoveanu ajoute aux faits consommés une brise d'éternel; en établissant le rapport entre le connu et le secret, le récit s'avère langage émotionnel.

L'histoire, disait Manzoni, donne au chercheur des « événements » des données vues du dehors, « ce que les hommes ont fait; mais ce qu'ils ont pensé; les sentiments qui ont accompagné leurs délibérations et leurs plans, leurs succès et leurs catastrophes; les mots avec lesquels ils ont essayé de faire valoir leurs passions et leurs volontés en regard d'autres passions et d'autres volontés, dans lesquels ils ont exprimé leur fureur, épanché leur tristesse, dans lesquels *ils ont révélé leur individualité;* tout cela l'histoire le passe presque sous silence; et c'est justement le domaine de la poésie ». Chez Sadoveanu, l'historicité événementielle respire l'authenticité, émeut et convainc, à la manière dont une construction polyphonique beethovénienne attire et retient, intégrant affectivement l'auditeur dans son développement. Dans *Nicoară Fer à Cheval*, la vérité de l'histoire est en même temps celle de la poésie.

Ainsi, la prose historique implique un certain nombre de significations et de supersignifications, ces dernières traduites par des réactions difficiles, sinon impossibles à exprimer. Devenu protagoniste d'un roman, le personnage caractéristique porte l'histoire en lui-même comme un tout. Il n'est pas absolument nécessaire que ce personnage se nomme Etienne le Grand, Nicoară Fer à Cheval ou Nicolae Bălcescu pour que l'impression d'historicité soit totale, ce qui a fait dire à Georg Lukács que: « des événements moins importants, tels que peut-être il n'y en a jamais eu dans l'histoire », tels ceux de *Hamlet* ou du *Roi Lear*, peuvent donner l'impression de vérité; un « destin personnel » incarné par un personnage éloquent peut communiquer véridiquement « l'impression d'un grand changement historique ». « Il n'existe aucune différence foncière entre le roman historique et le « roman en général » précise le théoricien cité: le roman historique « ne constitue en aucune manière un genre ou un sous-genre particulier ». Autre idée subtile à retenir: « les classiques du roman historique ont toujours représenté les grandes figures de l'histoire comme des personnages secondaires », alors qu'au théâtre la présence au premier plan des grands personnages est nécessaire. Comment s'explique dans le roman le rôle dominant

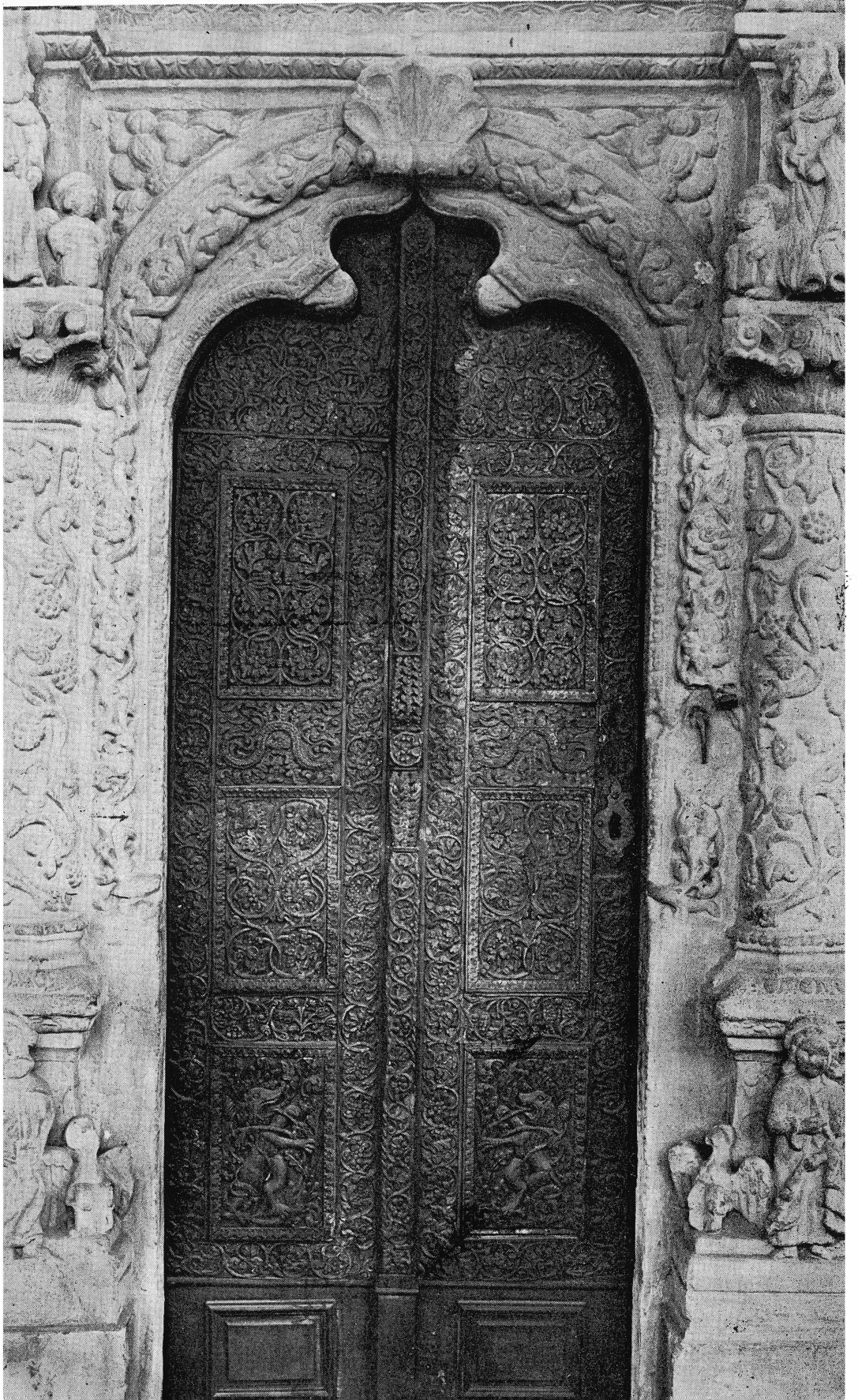
du héros moyen, « mondialement historique », par rapport au personnage d'exception? Un personnage moyen, affirmé sur la toile de fond des événements, croissant organiquement, de pair avec eux, entre de droit dans le flux d'actions inexorables. Le personnage moyen ne vient pas du dehors, il est la conséquence même de la nécessité historique, exprimant une tendance de la société. Assisterions-nous à la dissolution du personnage important dans les événements? Non, assurément. « Les personnes importantes », argumente G. Lukács, « peuvent être présentées sous une forme qui donne à leurs traits une expression purement intérieure et morale, de sorte que le contraste figuré entre la banalité mesquine de la vie et cette importance purement intensive de la personne, cette disproportion entre la personne et l'action, entre l'intérieur et l'extérieur, devient le charme propre du roman. »

Soit dit entre parenthèses, les adaptations des romans pour la scène ou l'écran n'ont que rarement la chance de s'affirmer, même si, en principe, elles deviennent des spectacles instructifs. La présence intensive, concentrée au maximum, qu'implique le personnage de drame, ne peut venir d'un roman, — pensé au mode épique, analytique ou autre. Portés à l'écran *Les Frères Jderi* n'expriment ni la poésie, ni le souffle épique du chef-d'œuvre littéraire (et c'est dommage !). Les adaptations cinématographiques réussies ne résultent pas du respect pour le rythme romanesque; un scénariste qui n'agit pas en toute liberté, qui ne grossit ou n'élimine selon le cas, conformément à sa propre personnalité, tombe dans la platitude.

Pour en revenir au même brillant exemple, Sadoveanu fait lui aussi en quelque sorte abstraction des documents, se permettant d'inventer dans le sens du possible. Des rares informations provenant de la chronique de Grigore Ureche (première moitié du XVII^e siècle), il résulte que le prince Jean Fer à Cheval (rebaptisé Nicoară par le prosateur), qui régna en météore quelques mois de l'an 1577, « s'était donné pour frère du Voïvode Jean » (ayant donc usé de mystification), avait engagé la lutte contre Pierre le Boiteaux, puis s'était rendu de Bar à Kiev, pour devenir ensuite prince régnant à Jassy et finir décapité en Pologne. Un point c'est tout. Chez Sadoveanu, cependant, Fer à Cheval devient un symbole de la liberté nationale, personnifiant le sacrifice, la conscience pathétique, l'héroïque. Etant donné qu'un symbole traduit simplement, en résumé, une réalité incontestable, il n'est guère intéressant du point de vue littéraire de savoir si Nicoară Fer à Cheval a réellement existé ou non; l'important, c'est que ce personnage suggère véridiquement les déchirements et les tourments de la Moldavie vers le fin du XVI^e siècle. S'identifiant aux foules, il se projette en une silhouette mémorable sur l'écran du temps historique — il voit et est vu par d'autres en un spectaculaire déploiement panoramique. D'autres personnages, tous de fiction, parmi lesquels Alexandre, son frère cadet, la femme du prêtre, Olimbiada, le Juif Cubi Lubiș, le Philosophe, le cosaque Elisei Pokotilo, le scribe valaque Radu Suliță, ainsi que les hetmans, aubergistes, chasseurs, cavaliers, ou dignitaires polonais, se groupent en un ample *spectaculum historiae*, conférant au roman envergure et rythme. Des dizaines de fragments s'ajustent, librement articulés, l'accessoire est laissé de côté, la narration acquiert une cadence particulière, les auditeurs (en fait les lecteurs) participant à un cérémonial qui suscite des échos affectifs durables. L'oscillation du particulier (Nicoară Fer à Cheval) au général, l'imbrication du fait occasionnel et des permanences, le mélange de réel et de légende, d'autres interférences encore, manifestent leur cohérence dans l'ensemble de l'œuvre, démontrent que les efforts convergent dans le « rêve » de liberté.

Portrait du prince Ieremia Movilă — broderie — (Monastère de Suceviţa)

Porte d'entrée de l'église Colţea — Bucarest ▶



Il est constamment question de combats et de violences, mais il faut néanmoins souligner la fréquence avec laquelle se répètent des termes tels que *doux* et *douceur*. Contrairement au principe tragique nietzschéen de la *Naissance de la tragédie*, l'absence des réactions paroxystiques qui, chez les Anciens, annonçaient la rupture de l'équilibre, reflète chez Sadoveanu une pratique humaine différente. Une philosophie roumaine. L'imagination du narrateur est, évidemment, celle d'un romantique, mais son langage, calme, souvent tourné vers l'intérieur, est celui d'un classique. Les actes de cruauté sont mis entre parenthèses, en sourdine, esquissés de loin comme dans le drame classnique cependant que l'esprit d'humanité figure au premier plan. Le génie ethnique triomphe ainsi, de sorte qu'entre la matrice stylistique nationale et le tempérament de l'écrivain l'accord est parfait. En ce qui concerne les moyens d'expression, il faut remarquer, chez Eminescu, dans ses poèmes daces, la primauté des éléments sensoriels chromatiques. Ce ne sont pas les lignes, les contours ou les physionomies qui restent gravés dans la mémoire des lecteurs, mais les effets de couleur, un archaïsme délicat, des séquences aux irisations de mythe.

## 2.

Nul écrivain authentique ne s'aventure gratuitement dans les archives du Moyen-Age ou dans les coulisses diplomatiques d'il y a cent ans. Quelles sont cependant les réponses qu'offrent les romans en fascicules relatant les amours de Lucrèce Borgia ou le roman de Bram Stocker sur le vampire Dracula qui se déchaîne atrocement dans son château des Carpates? Dans le littérature à ressorts historiques, nous cherchons les origines ou bien nous déchiffrons un passé fluide, décisif pour les destinées d'une nation. Ce qui intéresse ce n'est ni le sensationnel, ni le fabuleux, mais un passé avec des échos *dans le présent*. Une semblable littérature montre que le temps d'un peuple ne doit par être considéré dans le sens de l'atomisme, comme une succession de fragments, mais comme une totalité significative, révélatrice. Et l'idée qu'une histoire conçue en tant que mémoire du temps de la nation est autre chose qu'« un moment de l'histoire naturelle » est bien faite pour nous bouleverser. Mikel Dufrenne, philosophe de l'art, se rapportant à des expériences non seulement inoubliables, mais ayant aussi une valeur humaine marquée, affirme qu'il n'est pas suffisant que l'expérience reste gravée en nous comme un ineffaçable souvenir, qu'il faut qu'elle nous transforme et oriente notre avenir (Cf. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*).

On a affirmé que, dans la littérature d'évocation, l'art concorde avec la science, « l'historien devenant artiste, et l'artiste historien » . . . Cependant, il nous faut faire preuve de discernement. En effet, combien d'historiens ont-ils acquis la qualité d'« artistes »? Le contraire, des écrivains faisant preuve d'une réelle érudition d'historiens est plus aisément concevable. Reconstituant l'atmosphère de l'insurrection transylvaine conduite par Gheorghe Doja, I.D. Mușat mettait à profit, il y a un quart de siècle, dans la *Révolte des serfs* (« Răscoala iobagilor ») des connaissances historiques remarquables, faisant entrer en scène des figures d'empereurs, des messagers du Vatican, des groupes de citadins, des commerçants, des cortèges de serfs. Mais la narration ne dépassait malheureusement pas le niveau des sèches descriptions d'un simple manuel d'histoire:

« Les villes bénéficiaient encore d'une certaine autonomie, elles conservaient les privilèges conquis au prix de beaucoup de persévérance et de sacrifices, mais au-delà de leurs murailles, les magnats possédaient les terres avec tout ce qui s'y trouvait de vivant. Les Corvin et leur parti populaire on trouvé appui dans les villes et chez les artisans, les paysans libres, les membres de la petite noblesse, voire les serfs, opposant la force de la foule à la force seigneuriale ( . . . ). La ville avait à sa tête un conseil, élu par les citadins . . . » (p. 7,9), C'est toujours d'une révolte que s'occupe l'écrivain allemand de Roumanie Oskar Walter Cisek dans *le Brasier* (« Reisigfeuer », 1960—1961) favorablement accueilli à Berlin et Zurich. A Abrud, à Cîmpeni ou à Clopotiva, à Aiud ou à Zlatna, à la foire de Hălmagiu ou à Vienne en 1784, les serfs transylvains affirment leur droit à la liberté. Leur chef, Horia, peut être vu dans la capitale de l'empire, « à la chancellerie impériale pour la Transylvanie »; un autre chef, Cloșca, affronte à Sibiu le gouverneur. Les grandes lignes sont extraites des documents, pour le reste, c'est la fantaisie qui crayonne des personnages possibles, non conventionnels, d'où des situations sans auréole de légende. Fait banal, à Vienne, dans un quartier de banlieue, quelqu'un prie Horia « d'aider à décharger un chariot chargé de bottes de paille ». Pendant que le gouverneur Brukenthal laisse attendre Cloșca, celui-ci se demande « s'il ne vaudrait pas mieux s'enfuir ( . . . ) et s'assurer ainsi la liberté », d'autant plus que Marina, sa femme, dont il soupçonne la vertu —, l'attend au marché des « oiseaux chanteurs ». Quant à Crișan il est jaloux de Marcu Giurgiu, celui qui accompagne Horia à Vienne, mais joue l'indifférence, car « il ne lui était jamais venu à l'esprit ( . . . ) de laisser tomber son métier de bedeau et de courir dans la pluie, sur des routes et des chaussées défoncées, jusque tout là-bas, à Vienne . . . » Au plus fort de la révolte, Crișan voit dans Horia un chef (« Moi, je ne suis qu'une sorte d'adjoint »), cependant, « dominant à grand-peine sa superbe » il ceint un yatagan.

En regard d'autres évocations, le roman de Cisek frappe par la densité des détails révélateurs. A remarquer, par rapport à d'autres œuvres de Cisek (fondées sur des symboles, avec des personnages sans passé, mystérieux, surdimensionnés), l'accent nouveau qui vient de l'histoire. Un certain Joseph Marlin, prosateur transylvain d'expression allemande, avait écrit une narration, *Hora* (= Horia), conservée plus d'un siècle sous forme de manuscrit. Imprimé en 1957, le récit de cet écrivain ignoré, avec les scènes de masse, les intrigues et les conflits de classes, qui y sont évoqués, semble avoir attiré l'attention de Cisek, qui ne cite pourtant que le modèle fourni par Heinrich Mann dans *Henri IV*. Sont possibles aussi certaines suggestions empruntées à *Joseph et ses frères* de l'autre Mann, Thomas.

Radu Theodoru s'est, lui aussi, spécialisé dans le roman historique. Le premier volume de son roman *Sillon et Glaive* (« Brazdă și Paloș »), reconstituant l'atmosphère socio-historique de l'époque de Michel le Brave (autour de 1600), est paru en 1954. Les rapports du voïvode roumain avec la Maison d'Autriche, avec le cardinal Bathory ou avec la puissance ottomane, le divan, les citadins, les serfs, les soldats et les hommes de la cour, personnages réels ou de fiction, des intrigues et actes d'héroïsme, des scènes pathétiques et des batailles, nombre de tableaux de genre font la matière d'une vaste narration épique, haute en couleurs, à clichés récurrents rappelant les populaires proses romantiques. Mais le portraitiste a le sens de la couleur, l'ethnographe a étudié les mœurs européennes, d'où les détails piquants de cérémonial féodal, les suggestions vestimentaires ou touchant le style de vie. Le langage diplomatique

et celui des relations secrètes, les échos de la Renaissance, les agissements des différents voyageurs et messagers occidentaux retiennent aussi l'attention. Cependant, les inadvertances existent. L'un des intrigants italiens s'exclame, commettant un anachronisme: « Madonna ! Comme c'est romantique ! . . . » « Romantique » à l'époque de Michel le Brave? Alors que ce terme ne sera mis en circulation que deux siècles plus tard, à propos de *Manon Lescaut !* C'est ce même monde, de la même époque fertile en recherches fébriles anticipant chez nous un souffle dynamique, pré-Renaissance, qui forme l'objet de la tétralogie *L'Aigle* (1971—1974) — ample construction comprenant des centaines de personnages, et approfondissant les perspectives de la première version. Des épisodes valaques ou transylvains de l'époque de Michel le Brave sont suivis dans leurs échos extérieurs, en Pologne, dans les milieux diplomatiques autrichiens, dans des sphères italiennes ou à la Porte: « Le style noble et énergique » d'un message du prince roumain, déclenche dans la conscience du Pacha Sinan « une guerre des nerfs, un combat psychologique, en plus de la véritable guerre, celle du fer » ; cette fin de XVI^e siècle ne se résume cependant pas à des guerres et à des scènes solennelles de palais, — ces dernières vues dans l'esprit d'un panoramique cinématographique; des évocations de Tîrgoviște, capitale de la Valachie, alternent avec celles de bals somptueux se succédant dans des milieux nobiliaires de Transylvanie; copistes de chancellerie, disputes théologiques, intrigues de cour, vieilles femmes pratiquant la sorcellerie, messages en latin, dialogues italo-hispaniques défilent devant l'objectif. En Espagne, un dramaturge écrit une pièce sur le prince roumain; à Tolède s'est installé un peintre grec, le futur Greco. Pages de chronique, pages de pseudo-reportage, considérations dans le genre d'essais sur l'éthique, la psychologie, les arts, les mentalités archaïques ou les nouveautés de l'époque coexistent avec des portraits individuels et de groupe, avec des détails concernant l'architecture, l'armée, les relations des classes, les costumes, les mœurs. Un dialogue de l'aigle symbolique, réalisateur de l'union politique roumaine de la fin du XVI^e siècle, avec un diplomate portant l'habit ecclésiastique catholique, révèle le support des actions du prince:

« — Vous avez troublé le *statu quo* accepté par tous (déclare l'homme de l'empire de Vienne). Les Turcs, l'Empire, la Pologne (. . .). Vous avez créé un royaume qui leur fait peur.

— C'est là qu'est votre erreur, *padre*. Je ne l'ai pas créé. Il existait avant le christianisme. Je lui ai donné conscience de soi et existence « juridique », comme il vous plaît de le dire.

— Votre évêque m'a remis ce matin un Mémorandum, contenant cette vieille histoire, que moi-même je connaissais à moitié.

— Lisez-le et vous la connaîtrez en entier. Il n'y aura pas de paix au Danube, aussi longtemps que ses peuples ne seront pas libres et entiers . . . » (t. IV, p. 212).

## 3.

Si, chez Sadoveanu, la fantaisie se manifeste librement, si les personnages évoluent d'une façon stéréotype entre la nature et les « batailles du sacrifice », un autre écrivain marquant, Camil Petrescu (1894—1957), reste dépendant des documents qu'il utilise avec la rigueur d'un homme de science. L'auteur de la trilogie *Un homme parmi des hommes* (« Un om printre oameni », 1953—1957)

est un *scriptor cum libro*, créateur du type cérébral, entouré des livres des autres pour en tirer des preuves certaines. Chez l'auteur de Nicoară Fer à Cheval, l'authenticité découle d'une totale identification du rhapsode-témoin avec ses personnages. Sadoveanu conduit ses héros avec l'autorité d'un prestigieux directeur de scène; chez Camil Petrescu, au contraire, ce sont les personnages qui conduisent l'auteur, lequel, aspirant à une parfaite objectivité, prend ses distances, se comportant uniquement en observateur. L'authenticité chez Camil Petrescu ne fait qu'un avec la vérité. Il l'affirme, du reste, à propos de son *Danton*, pièce où, dit-il, « le souci du respect de la vérité a peut-être été poussé jusqu'à l'exagération . . . », et les répliques, les réactions, le cadre général, méticuleusement vérifiés par un épuisant labeur de bibliothèque. La méthode est reprise dans *Un homme parmi des hommes*, le roman, ayant Bălcescu pour héros, étant conçu comme une reconstitution des événements socio-historiques survenus entre 1821 et 1848. Sadoveanu se fonde sur la sensibilité, se comportant comme un voyant-moraliste, avec un penchant pour le décoratif dans sa fresque; l'évocateur de Bălcescu, au contraire, éminemment réflexif, procède comme un homme de laboratoire, utilisant la loupe et le microscope, séparant la légende de la vérité pour construire en relief. La fascination sadovénienne vient d'au-delà de l'horizon, d'un monde des archétypes; c'est la fascination romantique d'Eminescu dans une autre vision. Camil Petrescu exerce de son côté une sorte de *captatio* d'ordre réaliste, muséologique, l'idée fixe du prosateur étant le spectacle à la lumière du jour. « Il me semble qu'un roman historique doit trouver le moyen d'accorder les nécessités de l'épique avec celles de la vérité historique — déclarait-il. De la solution donnée à cette modalité problématique dépend aussi le sort du roman historique . . . »

Sadoveanu est un visionnaire intuitif, recomposant l'histoire par le truchement de la fantaisie; l'épos sadovénien est, en fait, un lyrisme travesti. Bălcescu, le personnage symbolique de l'esprit quarante-huitard roumain, est une « âme forte » d'un autre temps que Nicoară Fer à Cheval, ayant plus qu'une conscience empirique du devoir. Voilà comment s'exprime Fer à Cheval, le guerrier réfléchi: « Quand le monde se sera remis de la langueur dans laquelle il est tombé, eh bien, sachez que naîtront des hommes nouveaux qui édifieront un monde meilleur. Des fleurs s'épanouiront et les blés mûriront sur les détritus du passé. Nous ne serons plus là. Mais en attendant, travaillons pour la justice, exécutons ce qu'il nous est donné de faire . . . » Près de trois siècles plus tard, le langage de Bălcescu exprime un autre niveau de conscience. Agissant au nom de la raison historique, dévoré par l'idée de responsabilité lucide, basée sur l'évolution de « six siècles d'histoire roumaine », le héros respire en même temps un élan contagieux, destiné à enflammer les masses populaires.

Dans une nouvelle concise, *la Bien-aimée de Bălcescu*, le même personnage, évoqué cette fois par George Călinescu, se caractérise lui-même comme un romantique frénétique: « Une flamme brûle en moi . . . » George Călinescu aussi bien que Camil Petrescu mettent en valeur « l'impression de spiritualisation par une sévère ascèse », et, partant, la physionomie d'« ascète » . . . Dans le regard de son héros, Camil Petrescu remarque « une résolution qui va au delà de l'instant présent . . . » La technique du romancier dans *Un homme parmi des hommes* s'appuie sur un pluriperspectivisme spectaculaire, la biographie de Bălcescu et de ceux ayant embrassé la même cause s'entrecroisant dans des centaines de directions, sur la toile de fond de l'époque, dans un Bucarest à soirées artistiques, séances littéraires, bals à la cour et incendies, avec des artisans

et des foules adhérant à la révolution, l'action se déplaçant tantôt de l'autre côté de l'Olt, tantôt à Mînjina ou en Transylvanie ou loin, au-delà des frontières, en un réseau de séquences mosaïquées. On peut regretter que l'ample construction de Camil Petrescu n'ait pas eu le loisir nécessaire à une décantation.

D'ailleurs, la tendance à l'ampleur est presque générale, seul Sadoveanu avec son *Nicoară Fer à Cheval* et très peu d'autres faisant exception. Presque tous les romans mentionnés ont plus de mille pages, certains atteignant même les deux mille. Des romans-fleuves tels que *Un homme parmi des hommes*, *L'Aigle*, etc. dépassent de quinze, voire vingt fois la dimension du *Hachereau* sadovénien, ce qui prouve que l'épique historique est guetté par le risque de la dilution . . . Les poèmes homériques restent bien au-dessous des dimensions de ceux-ci. Torturé par l'ambition de la totalité, Camil Petrescu a voulu faire de sa trilogie une *summa temporis*, conçue comme une résurrection intégrale, comme aurait dit Michelet. Dans ce cas, le roman historique vise non seulement à de minutieuses reconstitutions, il est en même temps *epos* et méditation sur l'existence; un roman de ce genre devient « musée imaginaire » et voix de la conscience. Sadoveanu a été le chef de file de presque tous les auteurs de « musées » historiques, grands ou petits. D'autres ont marché sur les traces des *Mousquetaires* de Dumas; la figuration stéréotypée, grandiloquente, l'excès d'aventure dérivent d'autres fois de Walter Scott ou de Sienkiewicz. Le *Mitruț, fils de Joldea* (« Mitruț al Joldei », I, 1953; II, 1954) de C. Ignătescu est un *miles gloriosus* d'un rhétorisme qui rappelle les anciennes gestes folkloriques. Dominé par les fiches accumulées, B. Iordan (auteur d'un *Décébale* — 1941 — conçu comme un « prélude à une grande épopée ») n'arrive pas à donner un souffle épique à son dynamique Tudor Vladimirescu et à son mouvement antiféodal de 1821. Trop d'insistance sur les détails; dans *Jours et nuits dans le tourmente* (« Zile și nopți de furtună », I—III, 1959—1961), contrairement au titre, des séquences parasitaires font obstacle au rythme. Mentionnons aussi d'autres noms, parmi lesquels Mihnea Gheorghiu avec son *Apprentissage de l'érudit* (« Ucenicia cărturarului », 1955), Vlaïcu Bîrna avec *le Roman de Caterina Varga* (« Romanul Caterinei Varga », 1960), Nicolae Deleanu avec *la Kermesse de Poïana Miresii* (« Nedeia din Poiana Miresii », I, 1955; III, 1958), Ion Marin Sadoveanu avec *le Taureau de la mer* (« Taurul mării », 1962). De vastes espaces attendent encore leurs rhapsodes.

Il existe, d'autre part, dans la littérature roumaine d'aujourd'hui, une prose de nuance « parahistorique »: dans *Le Prince* d'Eugen Barbu, dans *Pour un voleur d'empereur* (« Pentru un hoț de împărat ») et *La perle fausse de la demoiselle* (« Hurmuzul jupîniței ») de Dominic Stanca; traités librement, les événements deviennent prétextes à méditation. La captivante évocation du climat phanariote dans la Valachie du XVIII^e siècle du *Prince*, sans se fonder sur des figures réelles, sans précisions chronologiques, peut être rattachée, en tant que méthode, à certains drames récents. Le protagoniste du roman (faisant partie d'une galerie de princes décadents, d'une incroyable corruption levantine), entouré de libertins sans scrupules, dans un espace crépusculaire, agonique, symbolise le déclin d'un féodalisme sombre, cependant qu'au pôle opposé un Jean le Valaque, autre personnage symbolique, attend, dans la tristesse, un temps des renversements réparateurs. Bien que le conteur semble prendre ses distances envers son sujet et se garder de prendre cause, la technique du montage présuppose chez Eugen Barbu une intense participation. Narrateur pathétique, il est sans cesse impliqué, un chercheur d'explications dans une perspective moderne, une conscience

foncièrement hostile à l'absurde. Mais *le prince* et l'absurde ne font qu'un; un infernal instrument du mal. Le désaccord entre le *prince* et le *peuple* est radical, absolu. Le tyran ne comprend rien à l'intime communion des gens « avec tout ce qui les entourait, que ce soit les feuilles de la forêt ou le bétail », ni à la valeur affective d'un manuscrit sur papier de coton, auquel les prédécesseurs de Jean le Valaque avaient travaillé avec dévotion « en l'honneur de la nation et de son souvenir . . . ». Le prince « savait seulement qu'il avait devant lui une foule nommée peuple, c'est-à-dire des hommes qu'il gouvernait depuis plusieurs années, mais cela lui semblait être quelque chose de tout à fait abstrait . . . » Des drames tels que *Les Grands tailleurs de Valachie* (« Croitorii cei mari din Valahia »), d'Al. Popescu, et autres révèlent de frappantes analogies de vision avec *Le Prince* d'Eugen Barbu. A remarquer la même tendance vers l'intériorité, les mots suggérant moins le mouvement extérieur, que de graves sens philosophiques, une ample méditation sur l'histoire. De même que le roman d'Eugen Barbu, la pièce d'Al. Popescu propose une « histoire apocryphe » adéquate à des prétextes de fable, de parabole ou de réflexion. Dans la pièce comme dans le roman, le temps invite à des explorations en profondeur, les individus cherchant des rapports entre l'héroïsme, le destin et l'éternité. Un ou plusieurs esseulés méditent en marge des réalités tragiques, voyant dans l'histoire une expérience existentielle d'intérêt collectif, d'où la tension, les regards scrutateurs à la recherche de points d'appui. Pour les personnages représentatifs, la conscience de la continuité de l'histoire roumaine constitue une de leurs certitudes; dans leur pensée, l'idée du sacrifice, condition de la liberté historique, se trouve, comme dans la légende du Maître Manolé d'Argeș, à la base de l'édifice national qu'est le Pays.

Bien que centrées sur des événements historiques (1907, les deux guerres mondiales, la Libération), d'autres écrits se maintiennent dans la vaste sphère du social. Ils s'intègrent dans ce que les Allemands nomment *Zeitromane* — romans d'une époque —, se différenciant par la composition, les personnages et une perspective de roman historique proprement dit. Le fait étant évident que ni *La Révolte* (« Răscoala ») de Liviu Rebreanu ni *Effondrements* (« Intunecare ») de Cezar Petrescu ne sont des romans historiques, quel est alors le caractère de volumes tels que *Nu-pieds* (« Desculț ») et *Le Jeu avec la mort* (« Jocul cu moartea ») de Zaharia Stancu, *La Chaussée du Nord* (« Șoseaua Nordului ») et *Incognito* d'Eugen Barbu, *Le Délire* (« Delirul ») de Marin Preda, *Les Jours de ta vie* (« Zilele vieții tale ») et *Chaînes* (« Lanțuri ») de Ion Pas? Aussi bien dans ces derniers, que dans *la Guerre de Ion le Pauvre* (« Războiul lui Ion Săracu ») de Cezar Petrescu et dans des volumes signés Laurențiu Fulga, Aurel Mihale, etc., l'histoire reste en filigrane, une incitation à des constructions à profil varié.

En dernière analyse, que réactualisons-nous de l'histoire? Et comment le faisons-nous? La prose discutée ici ne saurait se borner à des variations dans le genre des *western*. L'histoire doit être motif de réévaluations et de sondages, d'accès aux profondeurs détentrices de significations fondamentales. Sadoveanu, auquel nous revenons une fois de plus, a compris la précarité du langage emblématique-allégorique des *Faucons* de son début; un demi siècle plus tard, dans *Nicoară Fer à Cheval*, le niveau imaginaire est doublé par un autre, réaliste. Mélancolies, doutes, réflexions sur le destin se substituent à la bravoure ostentatoire; la révélation de courants telluriques rend les personnages plus humains. Le prosateur a lui-même désarticulé ses schémas, faisant du protagoniste de l'ultime version à la fois un homme d'armes capable d'actes héroïques et un réflexif,

— trop philosophe peut-être pour la fin du XVI^e siècle. Dans les limites du romantisme hugolien, l'épique poématique tendait vers le monumental; le roman qui convient à notre temps ne se contente pas de monumentalité, il prétend expressément des portraits psychologiques, voire des radiographies qui dépassent les limites entre le visible et l'invisible. On attend de ce roman non seulement des greffes analytiques, mais des analyses complexes. La littérature à support historique est — ainsi que le remarquait un commentateur — évocation en même temps qu'invocation, c'est-à-dire reconstitution et attitude. *L'Histoire hiéroglyphique* (1705) de Dimitrie Cantemir illustrait, bien avant Eminescu et Sadoveanu, la fonction irradiante des deux termes.

Un paysage marin vu par l'œil d'un peintre comporte des reflets héliotropiques, que l'observateur du commun ignore. On demande à l'écrivain de voir dans l'histoire de tels reflets, avec la précision que l'intérêt de son art dépend de l'angle de réfraction qu'il nous propose. Les faits de répétition, aussi importants qu'ils soient, finissent par lasser, d'où l'impératif de mettre en contrepoint les éléments de série avec des détails nouveaux, particuliers. Le langage mythologisant, aussi secondaire soit-il, rentre néanmoins dans la sphère des conventions. Le réalisme de la prose historique ne diffère pas du réalisme en général, d'où le droit du lecteur de s'attendre à une réalité croyable. Un telle prose constitue une modalité d'initiation, introduisant le lecteur dans des zones et des situations que les œuvres historiques proprement dites laissent en suspens. Il va sans dire que ce n'est pas de la quantité des détails que dépend la qualité de la suggestion. On pourrait réunir des milliers de fiches, toutes sortes de détails biographiques, ethnographiques ou psychologiques, celles-ci resteraient néanmoins sans effet si elles n'étaient pas orientées d'une façon sélective vers certaines dominantes. Le danger de l'hybridation guette dans le cas de l'écrivain qui, collectionnant avec fanatisme, ne sait pas s'élever à une certaine altitude pour voir les reliefs.

Voile d'iconostase (*dvera*)
avec le portrait du voïvode Etienne le Grand
(Monastère de Putna)

# LES TÉMOIGNAGES DES MONUMENTS D'ART

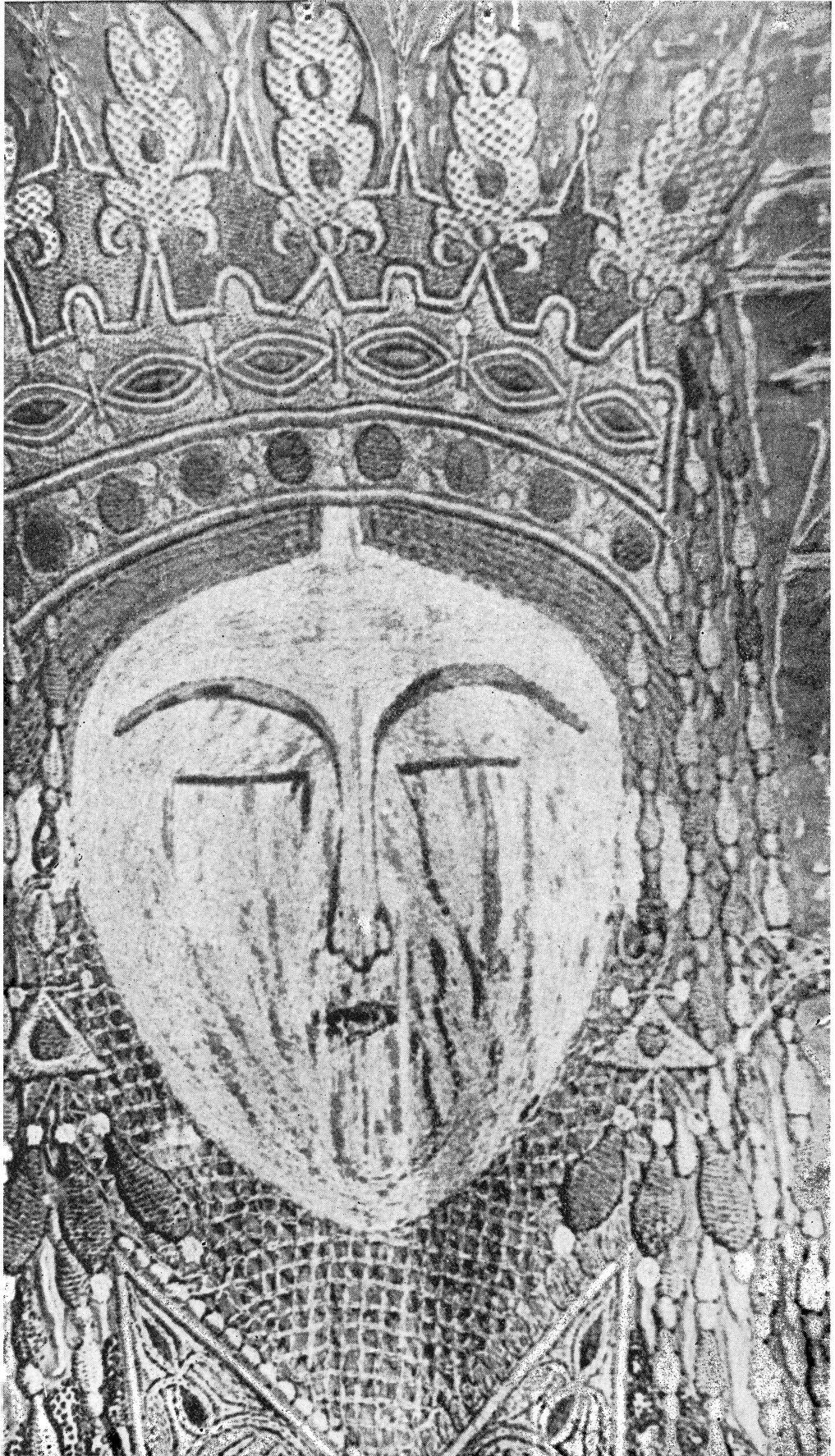
par RĂZVAN THEODORESCU

Placés depuis toujours au confluent de vastes et prestigieuses aires de civilisation de l'Occident et de l'Orient, les habitants de l'aire carpato-danubienne ont trouvé, dans le domaine de l'art aussi, la note de profonde originalité qui devait distinguer leur œuvres, cette harmonie chromatique et cette sérénité des formes, ce rationalisme de la disposition de l'ornement et cette stylisation continue et logique du motif décoratif qui caractériseront l'histoire des arts visuels sur la terre roumaine.

Si nous situons — ce que l'histoire justifie — le moment de la naissance d'un art médiéval des Roumains aux alentours de l'an 1000, lorsque leur ethnogenèse était achevée, lorsque la langue des Roumains de l'espace carpato-danubien acquérait sa configuration définitive, nous n'oublierons pas d'ajouter que c'est aussi le moment où commencent à être créés d'un côté et de l'autre des Carpates des monuments d'architecture et de peinture, des œuvres de sculpture et de céramique, de broderie et des arts du métal, qui constitueront tout au long de huit siècles de vie médiévale « le patrimoine d'or » de l'art roumain. Ces huit siècles sont aussi l'intervalle où se sont cristallisées peut-être avec le plus d'évidence, les coordonnées essentielles de cet art. D'un art, ajouterions-nous, qui héritait de la proto-histoire géto-dace et de l'époque du classicisme provincial gréco-romain ainsi que du « millénaire barbare » germanique et touranien nombre de procédés techniques et décoratifs — soit pour le modelage et l'ornementation de la glaise, soit pour le travail du bois, soit pour la ciselure des métaux ou la coupe du costume — procédés mis au service d'une forme d'expression plastique qui peut être décelée au moment où s'achève le long processus de la

Le siège de Constantinople – fresque extérieure (Monastère de Moldovița)

Portrait de la princesse Maria de Mangop, femme d'Etienne le Grand
Couverture tombale (Monastère de Putna)



formation du peuple roumain et où se constituent, dans la Dobroudja et la Transylvanie, dans le Banat et la Moldavie méridionale, les premiers noyaux d'organisations féodales roumaines, dans des monuments qui exprimaient le nouveau cadre de vie sociale et politique, de mentalités et de sensibilités nouvelles dans cette partie de l'Europe. Car tel sera avant tout le sens de certains monuments d'architecture militaire de la fin du X^e^ et des XI^e^ et XII^e^ siècles (Păcuiul lui Soare, Capidava Dinogetia-Garvăn) au Bas Danube oriental, où, à la suite de la reconquête de la Dobroudja par les Byzantins, les architectes de l'Empire édifient après 971 des places fortes et des forteresses qui continuent, parfois sous le rapport du plan, le plus souvent sous celui de la technique de la construction, les traditions de l'architecture romaine et romano-byzantine de l'époque classique ou de celle de Constantin le Grand et de Justinien. Ce sera très probablement aussi, en égale mesure, le rôle de certaines places fortes roumaines, de Transylvanie et du Banat — mentionnées dans les chroniques hongroises ou dans les écrits latins hagiographiques, connus parfois par la voie de l'archéologie (Bihare a, Moreşti, Dăbîca) — existantes à l'époque de l'affrontement (X^e^ siècle) des habitants des voïvodats et des knézats roumains d'entre Tizsa et Carpates avec les Hongrois d'Arpad, venus de l'Etelkoz et établis au IX^e^ siècle en Pannonie — ou celui des édifices en pierre des premiers établissements de l'église d'Occident en terre roumaine, un peu mieux connues à Csanad du Banat — cette « urba Morisena » où prêchait, au début du XI^e^ siècle, le Vénitien Gerardus de Sagredo, fondateur en ces lieux d'églises dont le style devait être très proche de celui des monuments bénédictins de l'Italie de la même époque — ou de celle que nous ont révélées les très récentes découvertes d'Alba Iulia, qui semblent indiquer des formes et des structures d'architecture ecclésiastique semblables à celles de la vaste aire du premier art roman. A ces témoignages s'ajouteront au cours des X^e^, XI^e^ et XII^e^ siècles ceux d'autres monuments d'architecture religieuse — les vestiges de la chapelle presque carrée de la place forte byzantine de Garăn, sur le bas-Danube), ceux de l'église à plan trilobés de Niculiţel (Dobroudja) appartenant sans doute à une communauté monastique, — de même que les preuves, bien plus éloquentes pour un historien de la culture, d'un éclectisme stylistique très significatif, reflétant dans la sphère des arts plastiques une situation plus générale de la civilisation des Roumains aux premiers siècles de notre millénaire.

C'est sous cet angle qu'il faut aussi considérer, par exemple, les monuments religieux rupestres de la colline de Tibişir près de Murfatlar, avec des églises, des galeries et des chambres funéraires creusées dans la craie vers la fin du X^e^ siècle pour une communauté de religieux (à laquelle semblent faire allusion certaines inscriptions en slavon) retirée dans cette zone de la Dobroudja à une époque troublée par des invasions périodiques; des monuments décorés d'images incisées provenant d'un répertoire de symboles d'ancienne origine chrétienne, mais aussi d'images qui se retrouvent dans le monde des steppes orientales ainsi que

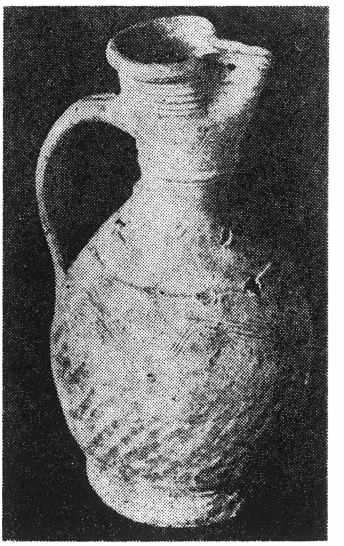
dans le Nord scandinave d'où venaient, à la même époque, par la célèbre route qui reliait la Baltique à la mer Noire, les Varangues qui parvinrent jusqu'à Constantinople et auxquels se rattachent sans aucun doute certaines runes germaniques découvertes à Murfatlar. C'est dans la même perspective — de la mosaïque de style déjà mentionnée qui caractérise cette époque — qu'ont été aussi étudiés par les spécialistes d'autres monuments de ces temps, les célèbres vases en or — patères, coupes et aiguières richement ornées — découvertes à l'autre extrémité de la terre roumaine, dans le Banat, non loin du Csanad déjà mentionné du voïvode Ahtum et de Gerardus, à Sînnicolaul Mare (aujourd'hui au Musée d'Histoire de l'Art de Vienne).

Authentique synthèse des styles de l'Europe sud-orientale et de l'Est de l'Europe centrale de ce X^e siècle auquel appartiennent les 23 vases d'or du fastueux trésor de Sînnicolaul Mare, aux motifs zoomorphes, mais aussi végétaux et anthropomorphes, par lesquels ils s'apparentent aussi bien avec l'aire byzantine et carolingienne qu'avec l'art islamique et sassanide, avare ou gréco-romain, le répertoire technique et stylistique de ces récipients de métal précieux du Banat — rattaché précisément à la classe seigneuriale locale de cette époque où l'on pouvait rencontrer côte à côte entre le Danube et le Mureș des Roumains et des Grecs, des Bulgares et des Hongrois, aussi bien que des Pétchénègues et des gens de l'église de Rome — illustre on ne peut mieux ce que devait être le goût féodal de l'époque.

Ce même goût, sélectionnant pour les besoins de la féodalité locale ce qui était représentatif pour le prestige d'une institution médiévale — laïque ou ecclésiastique — ce qui répondait aux normes, à la mentalité et à la vision autoch-

Céramique de Cucuteni

Céramique de Garvăn



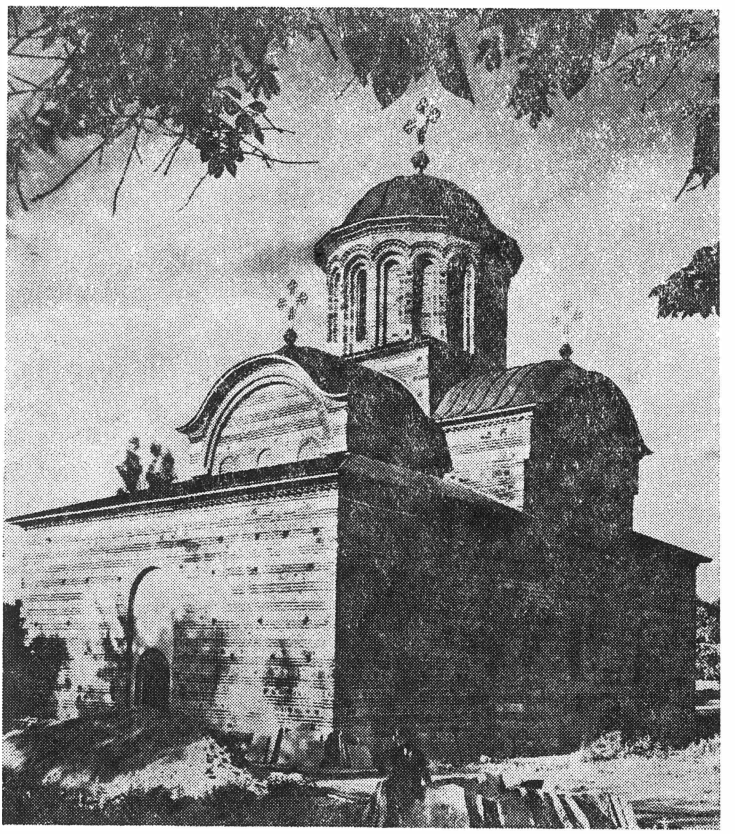
tone, allait être illustré aux XIII^e^ et XIV^e^ siècles par des édifices religieux et des œuvres d'art qui venaient des sphères de civilisation les plus prestigieuses de l'Europe du temps, la romano-gothique et la byzantine. Si, sur la terre roumaine de la Transylvanie, les volumes pleins de majesté, ou les reliefs — parfois gauches, naïfs, mais harmonieusement conçus — de la cathédrale romane d'Alba-Iulia (seconde moitié du XIII^e^ siècle) peuvent se rattacher à la zone de l'art roman tardif de l'Europe centrale, si les églises romanes de Sebeș ou de Herina trouvent des analogies dans ce monde allemand d'où étaient venus depuis peu les colons saxons de Transylvanie, si les débuts du gothique en Roumanie, illustrés particulièrement par les constructions de l'abbaye de Cîrța — avec des échos dans le monde roumain orthodoxe, dans les fondations de knèzes de la Transylvanie méridionale — ont eux aussi des rapports stylistiques avec l'Europe Centrale, en revanche les fondations d'en deçà des monts des premiers Basarab — représentés dans les tableaux votifs avec des costumes et des bijoux de facture occidentale, typique pour le « gothique international » — seront le fruit de rapports

Médaillon funéraire antique
(Musée d'histoire d'Alba Iulia)

politiques et religieux avec la Byzance des Paléologues et le monde slave des Balkans.

Lorsque, après 1400, la politique et la culture des pays roumains s'engageaient sur des voies nouvelles, déterminées par les deux événements majeurs pour la civilisation européenne du temps — l'installation des sultans ottomans dans la cité des empereurs byzantins et le triomphe de structures mentales nouvelles appartenant à la Renaissance —, notre art allait donner la preuve la plus claire de sa capacité de transformer dans un esprit roumain les suggestions et les influences venues de partout au Danube et aux Carpates. Les XVe et XVIe siècles ont été pour les pays roumains une époque qui peut être définie dans le domaine des arts — et dans d'autres aussi — comme une époque des synthèses, de l'élaboration en différentes branches de l'activité artistique de formules propres, spécifiques à l'esprit roumain, de découverte des procédés techniques et décoratifs qui, fondus dans un style unitaire, variant d'une province à l'autre et évoluant d'une décennie à l'autre, ont correspondu à une unification politique, culturelle et linguistique qui se manifestait de plus en plus dans l'histoire de la civilisation roumaine vers 1600. La Moldavie a été la première région roumaine qui — grâce à une suite rarement interrompue de périodes de prospérité dues à des princes de la taille d'un Alexandre le Bon, Etienne le Grand ou Petru Rareș — a pu donner, aux XVe et XVIe siècles, la mesure d'une admirable capacité créatrice dans le domaine des arts. Si les monuments d'architecture de l'époque d'Etienne le Grand — en premier lieu les églises de Pătrăuți et de Piatra, de Bălinești et de Neamț, — indiquaient l'avènement d'un style où les influences du gothique transylvain ou polonais pouvaient être reconnues dans certains portails et encadrements de fenêtres en ogive, peut-être dans la construction de certains toits et de certaines voûtes (l'écho de l'architecture balcano-byzantine se retrouvant dans les plans traditionnels des églises), l'ensemble était combiné de telle sorte que l'image totale d'une église de monastère ou d'une chapelle de résidence princière ou de boyard de l'époque est celle d'une œuvre originale, aux proportions harmonieuses, jamais hors d'échelle, avec des façades sobres, où le blanc de la pierre et le rouge de la brique sont avivés par la polychromie de disques émaillés de différentes couleurs, à motifs géométriques, héraldiques et animaliers. Cette même image, propre à l'art roumain de Moldavie et différente de tout ce qui se faisait alors dans l'Orient chrétien, se retrouve dans le broderie liturgique, où il nous faut évoquer en premier lieu le délicat et majestueux portrait brodé en fils de soie, d'argent et d'or de l'épouse d'Etienne le Grand, Marie de Mangop (au Monastère de Putna); nous la retrouvons aussi dans la peinture murale aux élégantes compositions comme celle ,— chargée d'une subtile symbolique — de la *Cavalcade* de Pătrăuți, ou dans l'enluminure de manuscrits tels que le tétraévangéliaire de 1473 de Humor, célèbre pour le portrait du même Etienne le Grand, en riches vêtements de brocart rappelant le costume des princes de l'Italie de la Renaissance ; nous la déchiffrons

enfin dans la sculpture en pierre, comme en témoignent les pierres tombales des premiers Mușat à Rădăuți ou celles de la nécropole princière de Putna. Un grand pas était accompli dans la première moitié du XVI^e siècle, de la sobriété, la monumentalité et la gravité de l'art moldave de l'époque du règne d'Etienne le Grand aux monuments du temps de Petru Rareș, véritable prince de la « Renaissance » roumaine. Dans un siècle où les premières chroniques se donnent pour but de conter le passé et le présent du pays, la peinture narrait elle aussi, sur les façades des églises de Voroneț et de Moldovița, de Humor et d'Arbore, des histoires et des faits qui constituaient des allusions au présent, elle damnait les ennemis du pays dans de vastes compositions murales comme celle du *Jugement dernier*, imaginait des généalogies légendaires comme dans l'*Arbre de Jessé*, admirablement déroulé en des chromatiques raffinées, rassemblait dans la même fresque d'innombrables personnages de mythologie chrétienne, parfois même du monde païen ou de l'histoire roumaine. En couleurs éclatantes, placées avec une science consommée en grands ensembles, uniques dans l'art mondial, les peintres d'églises de l'époque de Rareș, continuateurs des traditions autant que les



L'Eglise Princière de Curtea de Argeș

architectes de Probota et d'autres fondations religieuses (mais ouvrant aussi des voies nouvelles par lesquelles les édifices s'associaient davantage avec l'espace environnant — ont créé une œuvre contemporaine, pleine de vie et d'histoire. C'était, en quelque sorte, une réplique à ce qu'avaient fait en Valachie au début du XVI^e siècle les artistes qui avaient construit et orné pour Radu le Grand à Dealu et pour Neagoé Basarab à Argeș deux églises monacales où la pierre de taille du parement, le marbre des portails et la sculpture aux motifs empruntés au vaste répertoire de l'Orient ottoman concouraient à faire de ces deux nécropoles princières le symbole de la puissance de princes qui avaient imposé leur volonté, après tout un siècle de morcellement féodal, de luttes et d'invasions. Portant la couronne et le manteau aux aigles bicéphales qui rappelaient ses illustres alliances avec les dynasties des Balkans, Neagoé nous apparaît dans la fresque d'Argeș — peinte quelque temps après que ce prince eût achevé d'écrire ses célèbres *Enseignements* à son fils Teodosie — comme un patron des arts intelligent et généreux qui a voulu laisser à la postérité dans l'église d'Argeș où il est enseveli et qu'il a enrichie de splendides icônes et broderies, un symbole du faste dont s'entourait ce successeur des empereurs de la Byzance disparue; un symbole imité par les architectes qui, à la fin du XVI^e siècle, ont élevé, en Valachie et en Olténie, pour les boyards et les princes, des églises dans les parements desquelles les valeurs plastiques de la pierre et de la brique ont été habilement spéculées.

L'émulation culturelle et artistique des pays roumains d'au-delà des Carpates, aux XV^e et XVI^e siècles, peut être constatée aussi dans le voïvodat — plus tard principauté — de Transylvanie, où les cours épiscopales d'Oradea et d'Alba Iulia qui entretenaient des rapports avec les milieux humanistes de Hongrie et d'Italie, et le riche patriciat de certaines villes possédant de vastes cathédrales — Sibiu et Cluj, Sebeș et Brașov — imposaient une certaine « mode » unitaire qui, dans l'architecture et la peinture, la sculpture, l'orfévrerie et le costume, prolongeait des formes, des structures et des motifs de la fin du gothique et du commencement de la Renaissance. Ces derniers éléments, connus en Transylvanie parfois grâce à la présence d'artistes italiens mais le plus souvent par suite de contacts indirects avec les grands centres d'art de l'Europe Occidentale par l'intermédiaire de la Hongrie, et décelables dans les lignes de certains édifices ecclésiastiques d'Alba Iulia et de Bistrița, de châteaux comme ceux du Criș et de Vințul de Jos — ou de maisons patriciennes de Sibiu et de Cluj, s'inséraient dans un paysage artistique où les traditions culturelles et artistiques médiévales autochtones étaient très fortes et qu'ils n'ont pu esentiellement modifier. Le rôle de la Renaissance en Transylvanie — avec parfois d'intéressants échos tardifs au delà des Carpates — a été, avant tout, celui de rattacher une fois de plus nos contrées, dans le champ des réalisations plastiques aussi, à cette Europe où l'art roumain se ménageait toujours plus manifestement une place sur laquelle on ne saurait se méprendre.

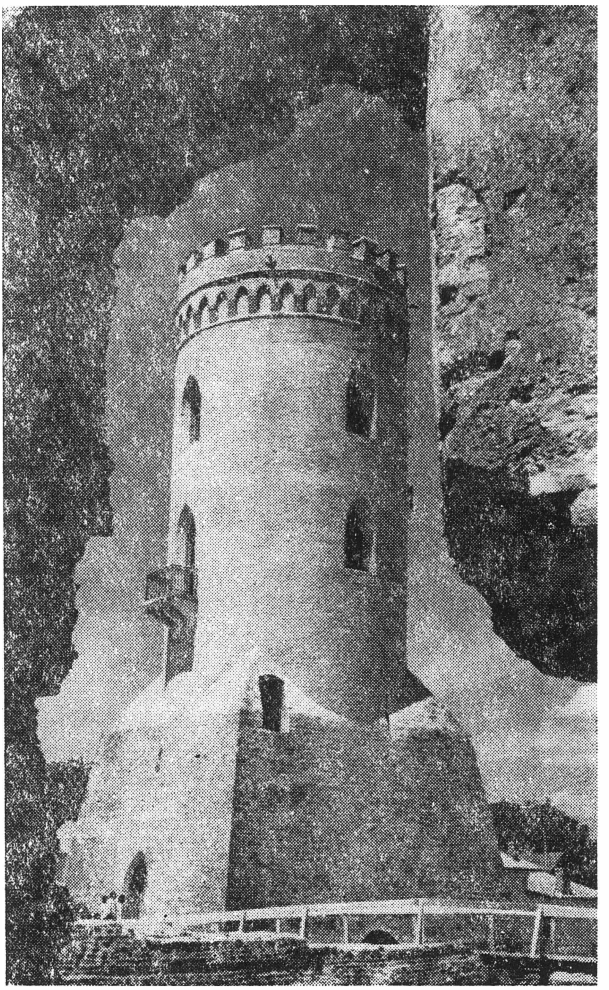
Le XVI^e siècle s'achevait dans l'histoire et la culture roumaines sous le signe de tentatives claires d'unité politique entre les Roumains des trois pays bordant les Carpates — glorieusement illustrées par les faits d'un Michel le Brave —et la circulation des livres imprimés en langue locale à l'intention de tout ce qui était roumain, ou les emprunts stylistiques réciproques dans l'architecture et la peinture de la Valachie, de la Moldavie et de la Transylvanie, ne faisaient que souligner que les Roumains représentaient incontestablement une seule unité spirituelle en dépit des frontières qui les séparaient temporairement. Les siècles suivants, le XVII^e et le XVIII^e, les derniers du moyen âge roumain, ont enregistré dans l'art, en plus de la multiplication des preuves d'unité, l'ouverture de nouveaux horizons, aussi bien dans les rapports avec d'autres aires artistiques — celles de la Renaissance tardive, du baroque occidental et constantinopolitain, celles du monde turc, persan ou russe — que dans la mentalité des fondateurs d'églises et de monastères et celle des artistes-créateurs où l'esprit d'individualité libre triomphe sur l'anonymat médiéval.

Si, dans la première moitié du XVII^e siècle, la Moldavie, apte à recevoir toujours davantage les influences de l'Orient, revêtira d'une véritable broderie de pierre à motifs géométriques et floraux géométrisés le clocher de l'église de

Groupe d'apôtres — broderie en fil d'argent (Monastère de Putna)

Dragomirna et, plus tard, tout l'extérieur de l'église des Trois Hiérarques de Jassy, ou goûtera de plus en plus la magnifique faïence orientale importée d'Asie Mineure, les influences classiques et baroques venues de cette Pologne — où dans les écoles jésuites faisaient alors leurs humanités d'illustres chroniqueurs du pays, tels que Miron Costin — se manifestaient dans l'ornementation extérieure de l'église Golia de Jassy.

Mais c'est aussi l'époque de fortes personnalités aimant et encourageant les arts, hauts prélats comme Anastasie Crimca, celui qui patronnait la dernière grande école d'enluminure au pays moldave, princes tels que Ieremia Movilă — dont l'orgueil nobiliaire se lit si bien sur le splendide voile de tombeau de Suceviţa — ou Vasile Lupu, protecteur des églises et de l'art de l'Orient orthodoxe, dans une mesure trop connue pour qu'il soit nécessaire de la souligner encore.



La tour de Chindia — Tîrgovişte

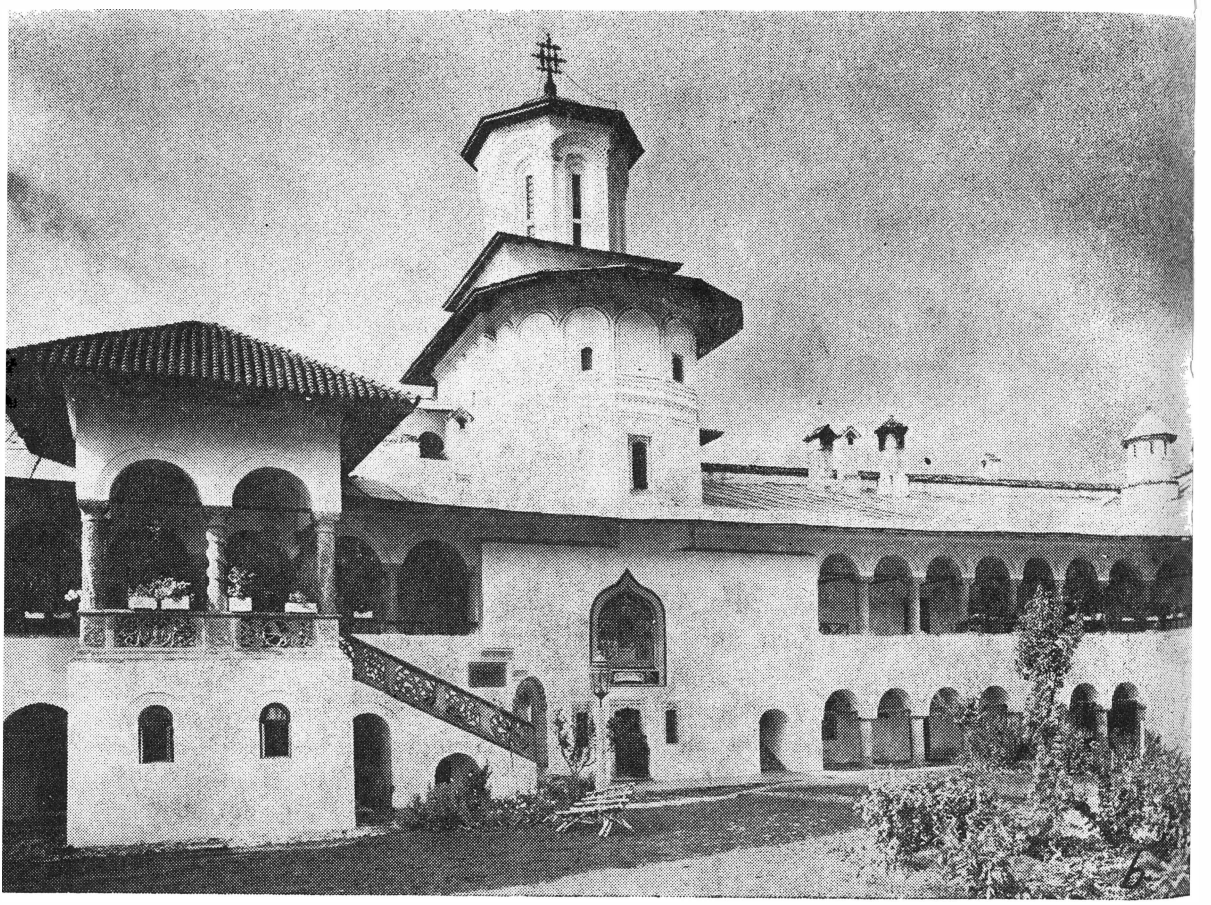
Fortes personnalités que nous retrouverons, mais dans la seconde moitié de ce XVII^e siècle, en Valachie, là où les Cantacuzène, puis le prince Constantin Brancovan et les Mavrocordato seront d'authentiques mécènes de l'art médiéval tardif d'entre Carpates et Danube, servis à leur tour par des peintres et architectes, orfèvres et tailleurs de pierre dont les noms sont parvenus jusqu'à nous. L'historien de l'art, de la culture et de la mentalité roumaine décèle facilement, par exemple, un symptôme du temps dans l'œuvre de portraitiste de Pîrvu Mutu, l'artiste qui a rendu avec tant d'habileté et de science de l'individualisation, non seulement son propre portrait, mais aussi les physionomies des membres orgueilleux de la plus puissante famille de boyards de la Valachie de l'époque, celle du *postelnic* (grand chambellan) Constantin Cantacuzène — celui qui a élevé des églises comme celles de Filipeștii de Pădure ou de Măgureni. De même, la représentation à Hurezi, dans l'exonarthex de la plus importante fondation de Constantin Brancovan, neveu et petit-fils des Cantacuzène par sa mère, de la figure des maîtres maçons, tailleurs de pierre et charpentiers qui avaient œuvré à l'édification de cette église de la région de Vîlcea dans les dernières années du XVII^e siècle attestait l'appréciation de la fonction de l'artiste — quelque modeste qu'il fût — dans un monde où le peuple même apprenait de plus en plus à orner ses sanctuaires des bourgades et villages de Gorj, Vîlcea ou Buzău, de Prahova ou d'Ilfov, avec les éléments d'une iconographie orthodoxe dans laquelle pénètrent des motifs du folklore plastique et littéraire, où des philosophes et des sibylles de l'antiquité voisinent avec « l'effroyable Mort » ou avec de petits diables pleins de pittoresque rappelant ceux des pages de la littérature populaire et apocryphe, tellement appréciée par les Roumains, au XVIII^e siècle surtout.

Bien entendu, aux côtés de cet univers d'art populaire, auquel il ne faut pas oublier d'ajouter la production des potiers de Hurezi, des tailleurs de pierre et des sculpteurs en bois et des peintres d'icônes de toute la Valachie, — le dernier siècle médiéval sera aussi celui de fondations qui continuaient la tradition des constructeurs travaillant pour les Cantacuzène et les Brancovan dans la deuxième moitié du siècle précédent et les premières années du XVIII^e siècle. Aussi les églises du spathaire Mihail Cantacuzino, aux portails sculptés dans une vision de Renaissance tardive et baroque de Colțea, Sinaia ou Fundeni — les suggestions de l'Occident rencontrant dans cette dernière la féerie de stuc des façades ornées de motifs venus de l'Orient islamique — et les sanctuaires bucarestois d'Antim et de Stavropoleos aux porches, balustrades, colonnes et chapitaux enrichis d'une luxuriante sculpture en pierre, avec des motifs végétaux et floraux, animaliers et même anthropomorphes — rappelant en partie le décor également taillé dans la pierre du palais Brancovan de Mogoșoaia — de même que l'église des boyards Crețulescu dans la capitale du pays et celle, si imposante, de Văcărești, fondation des érudits et cultivés Mavrocordato, indiquaient jusque vers le milieu du XVIII^e siècle la vitalité d'un style unitaire, le dernier dans l'histoire de l'ancien art roumain.

Elles achevaient un cycle de création plastique, influençant à leur tour le style des églises fondées par des villageois et des citadins, de modestes prêtres et de petits boyards de campagne qui figuraient dans les fresques des églises élevées à leurs frais, portant des costumes spécifiques soutachés et brodés comme le sera longtemps encore le costume populaire d'Olténie et de Valachie.

Sous ce double signe, celui de la tradition médiévale prestigieuse qui synthétisait des échos de certains arts d'Orient et d'Occident et celui du triomphe de l'innovation sous l'habit de la création folklorique, le plus souvent artisanale, mais toujours d'une grande fraîcheur et vigueur, l'ancien art roumain marquait un tournant dans son évolution vers 1800, à la fin d'une longue histoire au cours de laquelle les coordonnées d'une esthétique roumaine ont toujours été parfaitement déterminées. A la fin d'un intinéraire qui nous a fait parcourir la longue distance entre deux étapes essentielles de l'art roumain, une question se pose. Combien et comment, au cours de ses siècles médiévaux, la création

Chapelle du Monastère de Hurez



artistique du peuple roumain — au delà du reflet fidèle d'un monde de pensées et de faits toujours mieux connus — a-t-elle pu signifié aussi la préparation de ce qui allait venir, un pont vers les temps modernes? Il n'est guère facile d'y répondre du fait que les approches de l'an 1800, lorsque la peinture de chevalet et l'architecture urbaine, puis la sculpture monumentale et les arts décoratifs qui entraient toujours davantage sous le signe de l'Occident commencent à refléter le goût nouveau et le nouvel horizon intellectuel de l'époque bourgeoise, sont aussi le temps de la rupture avec la passé féodal. Même si tout le XIXe siècle allait se diriger, dans les arts comme dans tous les domaines de l'esprit, vers d'autres sources et modèles, même si dans notre siècle, les artistes de l'entre-deux-guerres et ceux qui nous sont contemporains allaient servir par leur œuvre d'autres normes formelles et esthétiques que ceux du Moyen Âge, l'écho des faits d'art de ces derniers, par différentes voies, se laisse encore entendre. Bien entendu, ce n'est pas le « néo-roumain » de l'époque d'après 1900, avec des formes d'architecture ou de sculpture se réclamant du style Brancovan ni certaines tentatives de fresque avec sujets et hiératismes moyenâgeux d'une époque assez récente (autant de formes de « revival » médiéval que la Roumanie, comme d'autres pays d'Europe, a connues à l'époque moderne) qui importent lorsque nous évaluons la persistance du spécifique roumain dans la création artistique ultérieure, même si de telles « citations », le plus souvent livresques et maniéristes, sont probantes d'une certaine mentalité moderne.

Tout autres — bien plus profonds, plus structuraux, plus pérennes — sont les liens par delà le temps entre notre art ancien et notre art nouveau, et ces liens découlent de ce qu'on pourrait considérer les permanences d'un art roumain. L'humanisme, compris dans son sens le plus large, impliquant le placement continuel de l'homme au centre du monde, de l'âme humaine au cœur de tout ce qui « se meut » est, n'en doutons pas, l'un des premiers traits d'une telle esthétique, de toute la vision roumaine sur la vie. C'est l'homme, qu'il soit prince ou clerc, boyard, paysan ou citadin, jeune ou vieux, pieux ou orgueilleux, tel qu'il apparaît sous le pinceau de tant de peintres anonymes de la Moldavie du Nord, sous celui de Pîrvu Mutu ou de ses innombrables continuateurs des pays d'Olténie et de Valachie, qui sera aussi le sujet préféré des artistes roumains des temps plus proches de nous où l'art du portrait, l'intérêt attentif et passionné pour la physionomie de l'homme, pour son univers intérieur détient depuis Tattarescu et Aman et jusqu'à Grigorescu et Andreescu, depuis Luchian et Pallady jusqu'à Ciucurencu et Baba, la place prépondérante. Mais l'humanisme profond, l'anthropocentrisme de toute une philosophie du monde en peinture comme dans tant d'autres domaines de la création roumaine parlée ou écrite, issue de l'ancestrale sagesse de ceux qui, placés au carrefour de tant de passages de peuples, ont su priser l'homme avant toutes choses, signifiait, plus que tout, découvrir la beauté et l'harmonie qui sont dans l'homme. Nous les retrouvons célébrées dans tout le folklore roumain — non moins dans le folklore plastique, ré-

plique en formes, volumes et couleurs des contes et ballades carpato-danubiennes — source d'inspiration pour l'art médiéval, entre les limites chronologiques et esthétiques duquel s'inscrivent les fameuses icônes sur verre des paysans roumains de Transylvanie ou les portraits des paysans fondateurs de sanctuaires des régions de Buzău, Gorj et Vîlcea. Source d'inspiration aussi pour l'art actuel où la stylisation et l'essentialisation — attributs en tous pays de la plastique contemporaine qui eut ici même un illustre précurseur, le Roumain Brâncuși — de même que le naïf et le pittoresque de la création plastique populaire, gagnent la faveur de tant de peintres et sculpteurs authentiques. Et on rencontre aussi la même soif d'équilibre, de logique, dans cette sphère si sensible de l'art qu'est la chromatique, comme permanence dans la création artistique de cette partie du monde — la même permanence que dans les broderies et les poteries émaillées en plusieurs couleurs de la Moldavie et de la Valachie, la même que l'infiniment plus ancienne trichromie de la poterie de Cucuteni, en égale mesure dans l'éclat délicat mais fastueux de l'azur et du vert, de la pourpre et de l'or, chez les peintres de Voroneț et d'Arbore, dans les manuscrits de Crimca, les peintres d'icônes du temps des Brancovan et, par la suite, chez tous nos grands peintres de ce siècle.

S'il nous fallait encore démontrer combien de traits unissent l'art des anciens maîtres roumains à celui des temps plus récents, il me semble qu'il y en a au moins une qui mérite d'être signalée: je dirais l'ouverture, l'ouverture vers la création authentique de toutes les parties du monde, cet esprit de synthèse propre à l'art roumain. Les exemples pourraient en être multipliés à chaque pas, soit les extérieurs de l'église de Fundeni, où le stuc oriental et la sculpture baroque se rencontrent dans une formule unique de notre art ancien, soit les peintures de l'église bucarestoise des boyards Creţulescu, où des échos de l'iconographie occidentale sont incorporés dans un programme oriental d'ancienne tradition, soit l'architecture urbaine du siècle passé, des villes de Valachie et de Moldavie, dans les façades desquelles coexistent les motifs de l'Occident et de l'Orient, décorant des structures traditionnelles. Et plus près de nous, les paysages de peintres tels qu'Andreescu et Luchian, où l'expérience de Barbizon et de l'impressionnisme est filtrée par une vision poétique des forêts, des plaines, des bords du Danube et des vallées des Carpates qu'on ne peut confondre avec nulle autre.

Un art humaniste, qui parle de l'homme et pour l'homme, alliant le folklore traditionnel à la nouveauté européenne, un art équilibré où la couleur et le volume semblent conserver quelque chose de l'admirable logique de la position dans l'espace du relief roumain. Un art où le passé médiéval a configuré et préparé nombre des traits des œuvres de l'époque moderne. C'est là le visage varié et toujours le même, sous lequel se présente à nous la création plastique des Roumains, et le pont que nous avons tenté de jeter ici entre l'art des débuts de notre millénaire et l'art moderne ne fait, croyons-nous, que mieux rattacher entre elles les différentes hypostases esthétiques du devenir roumain.

# BALLADES POPULAIRES ROUMAINES EN ANGLAIS

Auteur de volumes de vers tels que *Heart's Needle* ou *After Experience*, lauréat du prix Pulitzer, W. A. Snodgrass est aujourd'hui un des noms les plus prestigieux de la poésie des Etats-Unis d'Amérique. Il est aussi un traducteur passionné, s'efforçant surtout de transposer en anglais des « chansons, ballades populaires ou chants très anciens » du trésor culturel des différents peuples.

Après un court séjour en Roumanie, il y a plusieurs années, le poète avoue s'être senti irrésistiblement envoûté par les « extraordinaires » ballades de la *Miorița* (ou *L'Agnellette*) et du *Maître Manolé*, et s'est proposé de les offrir en version intégrale au lecteur américain. « J'aimerai — écrivait-il — traduire plusieurs ballades (roumaines, n.n.) à l'avenir ». (« Romanian Bulletin », Volume V. Number 9, September, 1976). Il s'est borné toutefois, pour le moment du moins, à traduire, en collaboration avec Simona Drăghici et Ioan Popa, la variante de la *Miorița*, recueillie par le poète roumain Vasile Alecsandri, et *Maître Manolé*, de même que, plus récemment, une des plus anciennes ballades de notre poésie épique populaire, la « Version B » de *Dălea Dămean et Sîla*, dont le texte lui a été fourni par le folkloriste roumain Dumitru Pop.

Cependant W. A. Snodgrass ne s'est pas arrêté au monde des ballades comme il en avait eu d'abord l'intention; il a exploré aussi d'autres aspects de l'espace poétique roumain. C'est ainsi qu'en 1975, il signe avec N. Babuts la version anglaise d'une poésie de Mihaï Eminescu *Oisillons fatigués* (Editiuns de la Revista retoromantscha a cura de Augustin Maissen, Seminar in Median and Minor Romance Languages, University of North Carolina, Chapel Hill), et dans le « Romanian Bulletin », de janvier 1976, plusieurs autres poèmes du même Mihaï Eminescu.

Les ballades roumaines ont, plus d'une fois, mis l'art du poète à dure épreuve. Ses propres témoignages en font foi, qui révèlent aussi l'admirable effort fourni par W. A. Snodgrass, sa passion et le sentiment aigu de ses responsabilités qui l'animaient lorsqu'il se décida à mettre à la portée du lecteur américain quelques-unes des valeurs les plus authentiques de la poésie populaire roumaine.

Ces témoignages sont donnés à l'occasion de la publication de sa version de la « *Miorița* » (« Romanian Bulletin », July, 1972); il exprime alors un véritable credo intellectuel, écho d'une conscience artistique exemplaire. Une fois en possession de la variante d'Alecsandri, traduite en prose, le poète travaille pendant « plusieurs années » à chercher les rimes nécessaires, mais ne réussit à réaliser un progrès décisif que lorsqu'il entendit la ballade lue en roumain, ce qui lui permit d'en saisir les inflexions uniques et surtout la musicalité. Il ne commença la traduction proprement dite qu'après avoir entièrement assimilé la métrique du poème, « jamais rencontrée dans la poésie anglaise » et avoir trouvé le moyen de la reproduire fidèlement. Ce système de versification, de même que la structure des rimes ont constamment éveillé ses craintes de poète scrupuleux, mais c'est lorsqu'il s'est heurté aux nombreuses formules idiomatiques que les difficultés à vaincre lui ont semblé presque insurmontables. Il reconnaît d'ailleurs avoir parfois été incapable de les rendre heureusement, d'en déchiffrer la multitude de connotations sous- et méta-textuelles. La technique spéciale des répétitions, propre à la ballade populaire roumaine, lui a également créé beaucoup de soucis par ses répercussions parfois imprévisibles dans le jeu des rimes et des sens, par ses effets ressentis dans toute l'architecture du poème.

En guise de conclusion à ses confessions, Snodgrass exprimait son désir de reprendre sa version, d'éliminer les imperfections qui y subsistaient, aspirant ainsi à une réussite supérieure, à la réalisation d'une version aussi proche que possible de l'original.

Cependant, nous ne nous attarderons pas à analyser les versions de la *Miorița* et du *Maître Manolé*, parues il y a quelque temps déjà, que nous considérons comme deux des meilleures existant en anglais, à la mesure de ces chefs-d'œuvre, et dont le succès a sans doute déterminé le poète américain à persévérer dans son œuvre de transposition des ballades populaires roumaines, préférant prendre en discussion sa plus récente réalisation, la transposition de la ballade *Dălea Dămean et Sîla*, publiée en 1977, dans le même « Romanian Bulletin », aux Etats-Unis. Cette ballade fait partie du fonds très ancien de l'épos roumain, illustrant, comme *Iorgu Iorgovan*, par exemple, une catégorie à part, la chanson épique fantastique d'attitude héroïque, qui fait la transition vers les ballades héroïques proprement dites, chantant les exploits guerriers et la bravoure. *Dălea Dămean et Sîla* représente donc un certain stade de l'évolution de la mentalité populaire, celui où l'homme commence à se délivrer peu à peu de la contrainte du mythe. En effet, le poème se fonde sur la lutte contre les incarnations monstrueuses de la nature hostile, une nature qui domine encore l'homme, mais à laquelle il commence à tenir tête, animé du désir de l'affronter, de s'en affranchir et de la dominer.

W. A. Snodgrass veut avant tout réaliser la condition essentielle de la ballade, celle d'histoire chantée. C'est à cette finalité esthétique que sont essentiellement subordonnés tous ses efforts. Il cherche par conséquent les équivalents lexicaux les plus appropriés, capables de rendre les résonances du texte roumain tant sur le plan des idées que sur celui du style. C'est pourquoi il préférera les expressions ennoblies par la métaphore, à charge symbolique et musicale, les

paroles capables de rendre en anglais l'atmosphère des temps anciens de la ballade. L'effort du traducteur de s'intégrer dans le monde de la ballade roumaine, de saisir sa fluidité narrative, la cadence du discours épique, est particulièrement visible. Le fonds d'idées de la ballade n'y perd rien. C'est là assurément un mérite essentiel du poète américain que de n'avoir trahi à aucun moment le texte roumain même lorsque la découverte de « mots appropriés » semblait une véritable gageure. Mais ce qui est d'autant plus digne d'admiration, c'est que le poète américain a recours — chose rare chez les traducteurs de folklore — aux instruments spécifiques de la prosodie populaire, aux procédés de l'oralité. Certains lui ont été offerts par le texte même, et W. A. Snodgrass les a repris fidèlement. D'autres lui ont été sans doute suggérés par le phonétisme des ballades anglaises et américaines qu'il a organiquement intégré au contexte poétique qu'il avait à exprimer.

Comme le versificateur populaire, le poète reprend les passages de grande tension dramatique; faisant appel aux répétitions et reprises pour entretenir la fluidité narrative, il communique sans cesse avec son héros, entretient le dialogue avec l'auditeur ou lecteur imaginaires. Ainsi: « Înapoi se întorcea / Și acasă ajungea / Dimpreună cu Dălea, / Care așa îi grăia: « Auzi, Sîlă, maică Sîlă, / Ascultă-mă, fie-ți milă . . . » devient en version anglaise: « Listening to him, she obeys, / Turns her horses aboutface, / And drives to her dwelling place, / Dălea went with her, too, / Telling her what I tell you: / Granny, Sîla, Sîla, dear, / Take pity on me and hear . . . » Ou bien: « Micul Dălea Dămean, / Prunc de doisprezece ani / Ori, poate, de unsprezece ani, / Cu murgușul lui de-un an / Amîndoi-s de doisprezece ani » est traduit: « Dălea Dămean, the bold / Little kid just twelve years old , Or only eleven, though / His horse had one year also / Which make both twelve/ as you know». La formule finale si caractéristique du langage poétique populaire et, pour cette raison justement, difficilement transposable en une autre langue, trouve une solution, selon nous, très réussie. Les vers « Și fiți voi cu voie bună, / De la mine cu-o minciună, / O minciună lăutărească / De-o poveste bătrînească » ont été traduits comme suit: « So I wish you all good cheer / Now that you have my yarn here, / A yarn such as fiddlers know, / A story of long ago . . . »

Ce ne sont là que quelques exemples, que nous avons tenu à mentionner pour souligner les réussites de W. A. Snodgrass lorsqu'il transpose le texte roumain en langue américaine. Ainsi, la ballade roumaine *Dălea Dămean et Sîla* conserve dans cette traduction d'admirable envolée toute sa signification et, qui plus est, ses vertus poétiques et musicales rythmiques. L'acte de W. A. Snodgrass est bénéfique, et nous sommes persuadés que des initiatives de ce genre, visant à transmettre des valeurs culturelles et spirituelles, permettront aux peuples de se mieux connaître.

**ION ȘEULEANU**

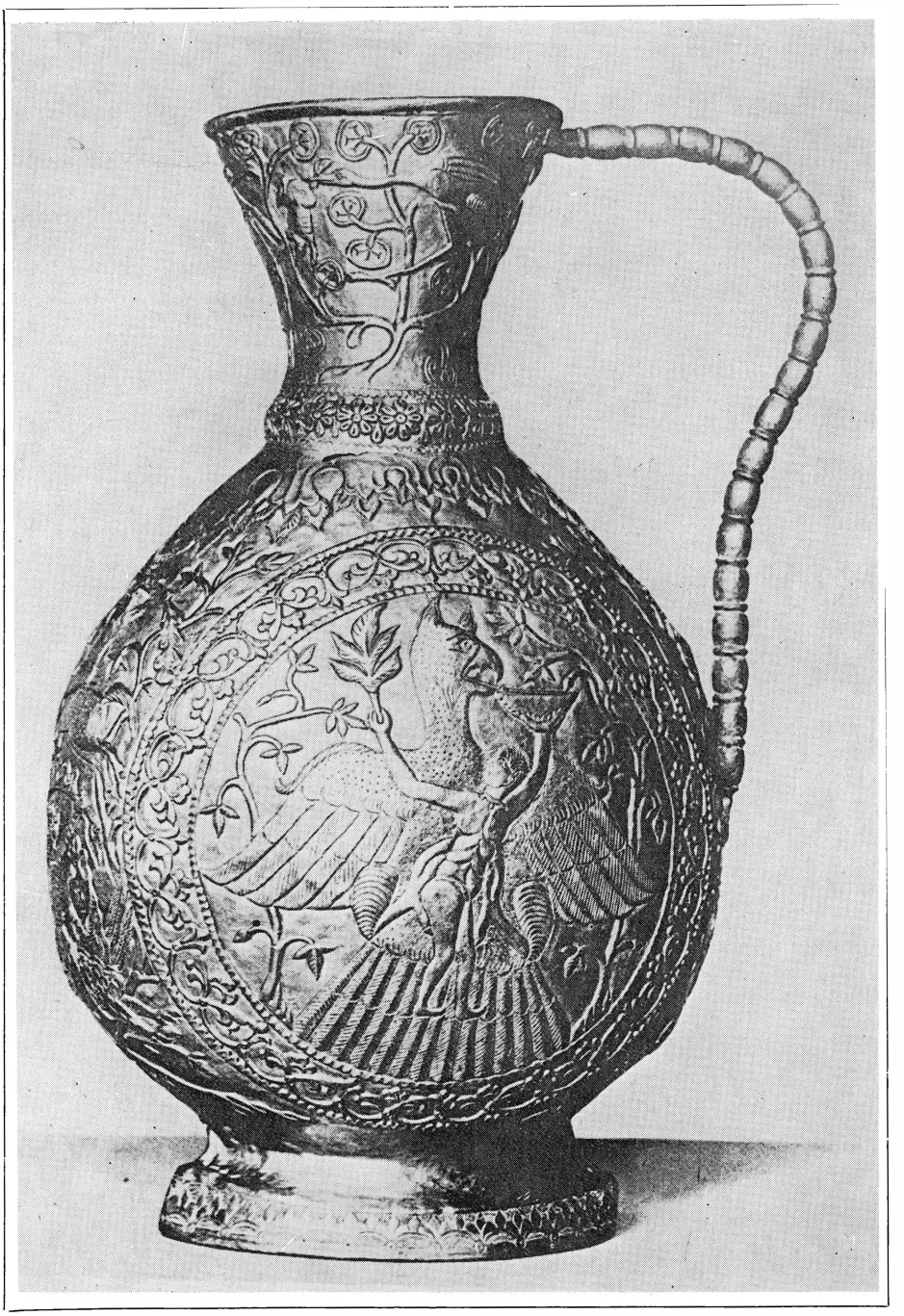
# SOUS LE SIGNE DU DYNAMISME

*« Dalles » est le nom de l'une des principales salles d'exposition de Bucarest. C'est là, dans l'animation habituelle des événements de prestige — en l'occurrence le vernissage de l'exposition « La Libération de la Bulgarie telle qu'elle se reflète dans les arts plastiques » — que nous avons rencontré le premier vice-président du Comité de la Culture de la République Populaire de Bulgarie, LIUBOMIR VELCEV, venu à la tête d'une nombreuse délégation, prendre part aux « Journées de la culture bulgare » organisées en Roumanie.*

— L'exposition de Bucarest s'est ouverte à l'occasion du centenaire de la libération de la Bulgarie de sous la domination ottomane, a dit, en introduction, notre interlocuteur. Il y a cent ans, cet événement a constitué la couronnement des luttes séculaires menées par notre peuple contre les occupants étrangers, pour l'accomplissement de ses aspirations à la liberté et à l'indépendance nationale.

*— L'année dernière, la Roumanie a célébré, elle aussi, un pareil événement d'importance historique. Voilà pourquoi le centenaire de la conquête de l'indépendance d'Etat de la Roumanie et celui de la libération de la Bulgarie sont une excellente occasion d'évoquer les glorieux faits d'armes et les victoires remportées à l'époque. Une excellente occasion aussi de rappeler que les sacrifices communs faits il y a un siècle*

NICOLAE GRIGORESCU — *Le pâtre* (huile sur toile)



Vase du trésor de Sînnicolaul Mare

*par les Roumains et les Bulgares ont cimenté à jamais l'amitié ancestrale de nos peuples.*

— Je suis absolument d'accord. Vivant depuis des centaines d'années en bon voisinage et en bonne amitié sur les deux rives du Danube, les Roumains et les Bulgares se sont entraidés pour réaliser leurs aspirations d'émancipation nationale et sociale. Lorsqu'il était sous la domination étrangère, le peuple bulgare a trouvé affection et soutien auprès du peuple roumain. Les dirigeants de nos mouvements révolutionnaires ainsi que certaines organisations de patriotes bulgares ont trouvé en Roumanie à la fois un refuge et une aide matérielle et morale.

— *En effet, et les témoignages ne manquent pas à cet égard, nombre de révolutionnaires bulgares allant même jusqu'à déclarer que notre pays leur avait été une seconde patrie. D'ailleurs, des journaux et des livres rédigés en bulgare ont paru à l'époque en Roumanie où se sont également constituées des associations culturelles et des organisations politiques révolutionnaires, en même temps que se formaient et se préparaient des détachements bulgares armés en vue de la libération de leur patrie.*

— Aussi tenons-nous, à l'occasion de cet anniversaire, à exprimer notre hommage et notre reconnaissance envers les fils du peuple roumain frère, dont le souvenir se rattache à jamais pour nous à l'aube de notre liberté. Le peuple bulgare n'oublie pas les temps où la traversée du Danube signifiait le salut pour nos patriotes persécutés, où les villes et les villages de Roumanie donnaient asile et subsistance à l'émigration bulgare révolutionnaire. Pas plus qu'il n'oublie les tombes fraternelles de Grivița.

— *Nous avons constaté, non sans émotion, dans l'exposition qui vient de s'ouvrir, que l'événement si cher à votre cœur a retenu l'attention de nombreux artistes. C'est là une preuve encore de ce que l'histoire, pour le créateur authentique, est génératrice non seulement de sujets, mais aussi de fermes convictions morales. J'ai déchiffré dans de nombreux tableaux, un regard « de l'intérieur » sur les événements évoqués. Comme par exemple dans* Notre Mère la Bulgarie *de Dimitär Kirov*, Secourons les partisans *d'Atanas Patev*, Crépuscule *de Svetlav Rusev*, Avril 1876 *de Guéorgui Trifonov.*

— Vous avez, vous aussi, me semble-t-il, un grand peintre, qui s'est rendu alors sur le front afin d'assurer plus d'authenticité et d'émotion à ses toiles, Nicolae Grigorescu.

— *En effet, Nicolae Grigorescu est un artiste pour lequel l'histoire et les beautés de sa patrie ont constitué les sources suprêmes d'inspiration. Il a accompagné l'armée roumaine pendant la Guerre de l'Indépendance pour constater par lui-même l'héroïsme de nos soldats et celui des volontaires bulgares, héroïsme qu'il a aussitôt illustré sur son chevalet. Aussi nous a-t-il laissé à ce sujet un inestimable héritage de témoignages précieux. Un grand nombre d'autres artistes l'ont suivi dans son intention de saisir, par la plume ou le pinceau, les épisodes les plus marquants de 1877.*

— Je connais, moi aussi, plusieurs œuvres d'artistes roumains ayant traité ce sujet. Quelques-unes même dans des circonstances qui, à plusieurs points de vue, me paraissent significatives. Venant de Sofia à Bucarest, j'ai fait halte à Plevna. Là, dans une salle de grandes dimensions, avait été organisée avec soin

et minutie une exposition d'art plastique en l'honneur de l'anniversaire de la libération de la Bulgarie. Je dois vous dire que j'ai eu la très belle surprise d'y découvrir des toiles portant la signature de peintres roumains, des jeunes en particulier, à côté de celles de nos artistes. C'est là un hommage qui mérite la plus haute considération. Voici donc qu'un événement commun de notre histoire nous ayant liés par de nombreux fils, peut engendrer sans cesse de nouvelles formes, plus profondes, de la collaboration et de l'amitié.

— *Le fait même qu'actuellement se déroulent à Bucarest, à Ploiești, à Cluj-Napoca et à Brașov, les « Journées de la culture bulgare » est un signe du besoin réciproque de nous connaître sous de multiples aspects . . .*

— Il y a près d'un an avaient lieu en Bulgarie les « Journées de la culture roumaine », un équivalent des manifestations actuelles. J'ai eu l'occasion, alors, de connaître nombre d'intellectuels et d'artistes roumains. J'ai longuement discuté avec la vice-présidente du Conseil de la Culture et de l'Education Socialistes de Roumanie, Tamara Dobrin. Et c'est avec un réel intérêt que j'ai suivi le déroulement du programme sur l'agenda de cette importante manifestation de la collaboration culturelle roumano-bulgare.

— *Je voudrais, à ce propos, vous conter un détail: à Timișoara, l'une des plus importantes villes de Roumanie, j'ai eu une fois l'occasion de m'entretenir avec quelques membres de la chorale locale « Banatul ». Arrivés au chapitre « tournées », ils m'ont relaté entre autres qu'ils avaient vécu un instant unique d'émotion à Grivița, en Bulgarie, au Mausolée des héros roumains, lorsque leur ensemble avait interprété* l'Hymne aux héros et Fils de lions, *deux hymnes de grave résonance patriotique. Cela se passait l'année dernière, lors des manifestations que vous venez d'évoquer . . .*

— Un argument de plus pour soutenir en toute conviction que l'art est un territoire des plus propices au rapprochement des peuples . . .

— *Laissez-moi, dans ce sens, vous faire un aveu. Je me trouvais hier au concert offert par la chorale dirigée par l'artiste émérite Mihaïl Milkov, et par l'Orchestre symphonique de la Radiodiffusion bulgare, sous la baguette de Vasil Stefanov, artiste du peuple. J'ai ressenti — et toute la salle avec moi — un moment d'émotion intense lorsque les chanteurs ont entonné entre d'autres pièces de compositeurs bulgares: la* Suite de Bihor, Oï, dub, duba et Deux chants patriotiques *du musicien roumain Mircea Neagu. Et combien a été agréable d'entendre ensuite, interprétées par l'orchestre, les* Quatre danses symphoniques roumaines *du compositeur bulgare Pancio Vladigherov, dédiées à la Philharmonie « Georges Enesco » de Bucarest !*

— C'est d'ailleurs à plusieurs reprises que l'orchestre de notre Radiodiffusion s'est fait entendre en Roumanie, et y a recueilli les suffrages du public comme de la critique.

— *Vos paroles me font comprendre que ce n'est pas la première fois que vous venez dans notre pays !*

— En effet, j'en suis à ma quatrième visite. Si bien que j'ai eu l'occasion de connaître directement nombre de réalités roumaines. Et j'entends par « réalités »

non pas seulement celles qui ont trait au domaine culturel et artistique, comme c'est malheureusement l'habitude pour certains intellectuels, mais d'autres encore, embrassant l'ensemble de la vie roumaine. Trop préoccupés, quoique à juste titre, des divers aspects de leur profession, ces intellectuels en oublient parfois les autres secteurs de la vie. En ce qui me concerne, par exemple, mes rencontres avec les travailleurs roumains de l'Entreprise d'outillage pétrolier « 1 Mai » de Ploïești et des Usines de tracteurs de Brașov, sont inoubliables. J'ai été particulièrement impressionné par l'ardeur, la discipline et l'intérêt avec lesquels les gens travaillaient, par les bonnes conditions de travail qui étaient les leurs. Et, bien sûr, par les produits finis, par l'équipement technique de haute qualité et par le rendement obtenu. Ce contact m'a fait comprendre plus exactement encore pourquoi la Roumanie, ce pays frère, se trouve parmi les premiers en ce qui concerne le rythme du développement économique. Mon pays, la Bulgarie, n'est pas loin non plus des paramètres de ce rythme, engagée comme elle l'est, dans l'édification d'une société juste et lumineuse. Ainsi donc, la visite d'objectifs industriels de grande importance a été pour moi une occasion de plus de parler de la Roumanie avec une admiration toute particulière. C'est ce que je fais maintenant aussi, à cette nouvelle visite.

— *C'est une grande satisfaction que d'entendre ces paroles d'appréciation de la bouche d'un homme appartenant à la culture. Je sais que vous êtes poète. Ce matin même, lorsque je me rendais salle « Dalles », lieu de notre rencontre, j'ai acheté la revue « România literară », éditée par l'Union des Ecrivains, et, la feuilletant en cours de route, j'ai lu avec plaisir l'une de vos poésies,* le Gladiateur du soir, *belle, non seulement par son titre, et traduite par Mihail Magiari.*

— En effet, j'avoue que la littérature demeure ma passion essentielle. Mais la curiosité m'entraîne à observer tout ce qui se passe autour de moi. De cette façon, je me formule plus clairement à moi-même mon opinion sur un phénomène, sur tel ou tel domaine, ou sur les gens. Je ne pense pas être le premier, par exemple, à constater que l'art occupe une place de premier plan dans la vie du peuple roumain. Il me semble que vous êtes un peuple né pour l'art. Plus exactement, je considère que vous êtes un peuple qui, sachant travailler, n'oublie pas pour autant d'aimer le beau, de se réjouir par la chanson, le vers ou la danse, de vivre par l'art.

— *Est-ce par vous-même que vous avez observé cela ?*

— Par moi-même et par la lecture. Car, sachez-le, la littérature roumaine jouit d'une grande estime en Bulgarie. Une bonne partie en est entrée dans la conscience de notre public, les ouvrages de Zaharia Stancu, par exemple, qui sont très recherchés chez nous. Au moment même de mon départ, un nouveau livre de ce grand prosateur allait sortir de sous presse. Pour ce qui est de la poésie, je suis convaincu qu'il n'y a pas beaucoup de peuples qui puissent s'enorgueillir d'un poète de la taille de votre Eminescu. Je dois vous dire que les traducteurs bulgares de la littérature roumaine ne sont pas seulement d'excellents connaisseurs de votre langue et de votre littérature, mais que ce sont aussi des écrivains de prestige. Cela compte beaucoup, car faute de talent, l'œuvre traduite peut être vouée à l'échec. On connaît de nombreux cas où de bons auteurs sont devenus méconnaissables dans une autre langue. Selon moi, le problème de la traduction

demeure l'un des plus complexes, des plus difficiles à résoudre et aussi des plus actuels.

— *Vous avez parfaitement raison. Voilà pourquoi, pour nous limiter aux rapports roumano-bulgares, je me permets d'affirmer qu'en ce qui nous concerne, nous possédons quelques traducteurs de littérature bulgare dont le zèle et le talent nous ont permis d'apprécier nombre de vos écrivains, de Hristo Botev, Ivan Vazov et Dimităr Blagoev à Nikola Vaptarov, Bogomil Rainov, Elisabeta Bagreana, Guéorgui Djagarov, Iordan Radicikov, Emilion Stanev . . .*

— Parmi ces traducteurs, dont Mihail Magiari, déjà nommé, je voudrais citer Victor Tulbure, le poète réputé Valentin Deșliu, Constantin Velichi, Haralambie Grămescu et d'autres encore, bien connus et hautement prisés en Bulgarie. Mais il y a encore un autre aspect sous lequel il convient d'envisager la question des traductions: celui de la sélection. Il arrive que dans ce domaine, et pas seulement chez nous ou chez vous, l'imprécision et l'arbitraire y trouvent place. Je pense qu'une plus grande rigueur, une plus sévère sélection devraient s'exercer quant aux noms et aux œuvres. Et puisque nous en parlons à cœur ouvert, en toute amitié, je vous dirais sincèrement — comme je l'ai fait jusqu'ici — que nous n'avons pas encore lieu d'être entièrement satisfaits de tout ce que nous avons déjà accompli en vue d'une connaissance réciproque meilleure et plus complexe; en disant cela, c'est au domaine de la culture que je songe. Nous n'avons pas fait tout ce qu'il fallait à cet égard. Il y a encore des formes de collaboration que nous n'avons pas suffisamment amplifiées, ou que nous n'avons pas utilisées, et d'autres aussi dont nous n'avons même pas pris l'initiative. Puisque nos relations politiques et économiques, par exemple, sont encore développées et ont marqué un stade qualitatif supérieur, je considère que la culture doit, elle aussi, suivre cet exemple et qu'il nous faut établir de nouvelles voies de collaboration entre les intellectuels et les artistes de nos deux pays.

— *C'est là une idée à laquelle les gens qui, en Roumanie, ont affaire à la culture et à l'art, ne peuvent que souscrire de tout cœur . . .*

— Donc, en nous occupant d'une façon plus soutenue, de l'élargissement de la coopération, même un problème tel que celui de la pénétration de la littérature roumaine en Bulgarie et des écrits d'auteurs bulgares dans votre pays, trouvera une solution plus solidement argumentée. A mon avis, pour ne donner qu'un exemple, trois poètes roumains des deux dernières décennies — écrivains originaux, apportant quelque chose de nouveau à la poésie roumaine: Nicolae Labiș, Marin Sorescu et Nichita Stănescu devraient se trouver dans les librairies bulgares. Je ne pense pas qu'il soit opportun d'attendre — et non seulement chez nous — qu'ils soient devenus « classiques ». Faisons-les connaître au moment où ils écrivent leurs œuvres les plus marquantes. Il est de notre devoir d'être à la hauteur de l'enthousiasme avec lequel nos devanciers d'il y a un siècle collaboraient avec leurs contemporains de Roumanie. Leur flambeau éclaire aujourd'hui notre route. Le plus juste hommage que nous puissions leur rendre est d'œuvrer dans l'esprit si juste de leur vie et de leur activité. Dans le cas présent, c'est en conférant à nos rapports culturels un dynamisme authentique, créateur, généreux. Car, nous avons, les uns comme les autres, bien des choses à apprendre de ce dialogue . . .

**VLADIMIR UDRESCU**

# LA VIE DES ARTS

## LA DIVERSITÉ DE LA CONSTANCE

La vie et l'œuvre de Ion Vlasiu sont exemplaires pour la lucidité et la constance de ses options, pour la persévérance et la force de ses démarches, pour le triomphe qu'une conscience claire de sa mission artistique garantit à sa volonté. Figure illustre parmi les personnalités grâce auxquelles la Transylvanie des six décennies écoulées depuis la grande union de toutes les terres roumaines en un seul Etat s'est assuré un rôle important dans le développement de la culture et de l'art roumain contemporains, le septuagénaire Ion Vlasiu est demeuré indissolublement lié au monde d'où il est parti et qui l'a formé. Après avoir connu les centres artistiques de l'Occident et déployé de multiples activités réclamant de lui une mobilité extrême et d'inépuisables ressources, l'artiste s'est finalement établi à Bucarest; mais il a conservé inaltérée sa qualité de fils du village transylvain, de dépositaire de traditions ancestrales, d'aède, dirions-nous, au sens classique du mot: il a glorifié par les moyens les plus divers ces hommes qui ont su faire de sa contrée natale un foyer de civilisation, appelé au rôle privilégié de perpétuer tout au long d'une histoire, si souvent dramatique, un système de valeurs solidement établi et amplement vérifié.

Ion Vlasiu est né en 1908 à Lechinţa, commune du département du Mureş, dans une famille de laboureurs. Tout comme son confrère de

nationalité hongroise, Jenö Szervatiusz (de cinq ans son aîné, et comme lui, orphelin de bonne heure), il apprend la menuiserie à l'Ecole des Arts et Métiers de Tîrgu Mureş, perfectionnant ainsi l'art de façonner le bois acquis auprès des hommes de son village. Il a ensuite la chance de suivre les cours de l'Ecole d'Etat des Beaux-Arts de Cluj — section sculpture, où il a pour maître Romul Ladea, l'un des plus grands sculpteurs roumains du siècle, dont le nom est lié à un salutaire renouveau des moyens d'expression, par la reprise et l'interprétation de certains procédés et surtout de visions propres à l'art paysan. Il manifeste dès cette époque un intérêt égal pour tous les matériaux de sculpture, les expérimentant inlassablement, recherchant fébrilement de nouvelles ressources expressives et idéatiques. Le village a éveillé en lui de bonne heure le goût de la couleur; l'ambiance de l'école de Cluj où professaient des peintres de prestige, tels Catul Bogdan, Aurel Ciupe et Anastase Demian, a fixé son intérêt et orienté ses ressources natives de la peinture. Se situant sur la ligne traditionnelle du chromatisme roumain, Ion Vlasiu a aussi étudié systématiquement les ressources lexicales du dessin, et a pratiqué tout autant l'huile que la gouache, la détrempe, l'aquarelle et le dessin colorié.

Il débute en 1932, année où il ouvre deux expositions de sculpture, l'une à Tîrgu Mureş, l'autre à Cluj, son talent authentique et le dynamisme de sa création lui valant l'attention de ses contemporains. « Il existe dans la sculpture de Vlasiu — allait observer un an plus tard Eduard Pamfil dans la revue « *Gînd românesc* » — une incessante imprégnation vitale. » Après une nouvelle exposition de sculpture, l'artiste en organise encore une à Cluj, en 1933, mais l'enrichissant, cette fois, de peinture. En 1934 et 1935, quatre expositions Vlasiu — sculpture et dessin colorié — sont ouvertes à Bucarest et, de nouveau, à Cluj. Une vaste exposition de sculpture, Salle Mozart, à Bucarest, en 1936, suscitant de nombreux échos positifs, a été suivie en 1938, à Paris, d'une autre, de peinture, dans la *Galerie contemporaine*. On pouvait lire à ce propos dans « *Le Génie français* » sous la plume de Jean de Reynière: « L'exposition Ion Vlasiu, Galerie Contemporaine (. . .) remplit d'autres salles de toiles diverses mais toutes exprimant la même richesse de tons et la même délicatesse de conception. Fleurs précieuses, paysage parisien, un nu aux valeurs très justes charment nos regards. Nous sommes émus par une *Descente de Croix* d'une franche sincérité. Aquarelles et dessins confirment le talent si personnel de Ion Vlasiu ». Il faudra attendre quarante ans pour que s'ouvre à Bucarest, salle Dalles, en 1978, une nouvelle exposition de peinture de cet artiste. C'est qu'entre temps, la plus grande partie de son effort créateur s'est concentrée sur la sculpture. Dans les expositions ouvertes à Bucarest,

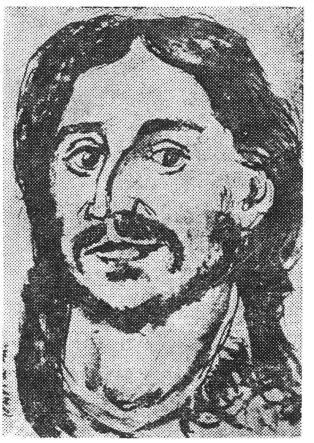
Mère et fille

salles Dalles (1942, 1944) et Magheru (1957) les ouvrages de sculpture l'emportaient sur les peintures et les dessins, tant par le nombre que par la complexité de la problématique plastique et la qualité artistique de l'élaboration. Participant, depuis 1936, à la plupart des Salons officiels, et depuis 1948, à toutes les expositions annuelles d'Etat, présent dans de nombreuses expositions collectives ouvertes dans le pays et à l'étranger et dans les sélections les plus significatives de l'art roumain présentées dans les centres importants de tous les continents, Ion Vlasiu a lié principalement son nom, ces dernières décennies, à une statuaire impressionnante. Titulaire des prix « Astra » (1939) et « A. Simu » (1942) pour son œuvre de sculpture, honoré du titre d'Artiste émérite depuis 1964, il est l'auteur d'ouvrages monumentaux emplacés à Cluj-Napoca, Bucarest, Galați, Sighișoara, etc. et d'autres, abrités dans les plus grands musées de Roumanie. Mentionnons encore deux expositions rétrospectives salle Dalles, à Bucarest: l'une (sculpture et dessins) ouverte en 1967 et l'autre, de peinture organisée en 1977.

Personnalité énergique et tumultueuse, gardant au plus profond

de son être le culte du travail, du labeur quotidien, artiste polyvalent et fécond, Ion Vlasiu s'est affirmé aussi en tant que prosateur à multiples ressources épiques, brûlant de convertir en littérature une longue et intense expérience de vie. Intitulé significativement *J'ai quitté mon village* (« Am plecat din sat »), son premier livre, paru en 1938, a obtenu l'année suivante le Prix de Littérature de l'Académie roumaine. Ont suivi d'autres volumes de prose, puis un roman autobiographique en trois volumes: *Une voie vers les hommes* (« Drum spre oameni », 1970) et un journal très intéressant *Dans l'espace et dans le temps* (« În spațiu și timp ») en 3 volumes aussi (1970—1973) où ne manquent pas certains accents polémiques, surtout à l'adresse de l'art qui, en perdant le contact avec les sèves de la vie, perd aussi son authenticité. Ces livres, illustrés de reproductions des sculptures de l'artiste, transfigurent, avec un métier remarquable, les étapes biographiques d'un autodidacte énergique et sensible, pour les restituer au lecteur, comme faits en soi, et surtout comme modalités au moyen desquelles s'est cristallisée, forgée et raffinée dans le temps une personnalité artistique marquante. On y trouve aussi des auto-exégèses de sa création plastique, qui s'en trouve ainsi éclairée; les rapports si souvent stimulants avec ses contemporains n'y sont nullement négligés, pas plus que la projection des différents moments biographiques — souvent marqués par les conditions matérielles précaires de l'entre-deux-guerres — sur la toile de fond dramatique et contradictoire des événements majeurs de l'époque.

Horia, Cloșca et Crișan



Descendant de paysans transylvains, Ion Vlasiu cultive en peinture les métaphores à valeur épique pro-

Le poète Bacovia

noncée, l'expressivité des stylisations et des concentrations précisées par un dessin essentiel et parcimonieux, auquel se joint l'exubérante vivacité et l'éclat de la vêture chromatique. Ses toiles accusent dans le meilleur sens du terme des qualités décoratives, recourant parfois à des motifs tirés de structures compositionnelles de l'art populaire ; mais manifestent une prédilection pour une pâte consistante, énergiquement appliquée, en mesure de conférer aux surfaces un relief tactile. Les ouvrages se rangent en cycles distincts, dans l'intention évidente de permettre aux ensembles d'embrasser non pas comme surface, mais comme espace de cristallisation, les sentiments et les attitudes que le motif inspirateur suscite dans l'âme de l'artiste, comme possibilité de retenir le plus grand nombre d'aspects significatifs des métamorphoses de ce

motif. Jamais, tout au long des années, la thématique même des cycles n'a démenti sa richesse: lieux et hommes représentatifs pour le village transylvain, visions rustiques traditionnelles et visions pittoresques du renouveau apporté par les constructions de la nouvelle civilisation socialiste, mer changeante et toujours la même ou monts d'une dignité ancestrale analogue à celle des hommes, fleurs des champs et modestes natures mortes. L'artiste ne saurait mieux se définir que par la richesse des solutions, conséquence de son incessant et séduisant frémissement intérieur, que par sa capacité de mettre sans cesse en action de nouvelles couches d'une sensibilité profonde que double constamment une intelligence vive, toujours en éveil.

C'est dans la sculpture que cette intelligence, que cette permanence de la recherche, que cette symbiose de la sensibilité et de la lucidité de l'intellectuel de race se font le mieux sentir. Dans ses réalisations les plus significatives, les sculptures sur bois, Ion Vlasiu continue la tradition inaugurée par Romul Ladea dans le sens de la création d'une typologie représentative qui symbolise aussi bien la force et la ténacité de la lutte paysanne que la propension de l'esprit populaire à

*Paysannes* (huile sur toile)

une création culturelle toujours active, à même d'exprimer son amour de la liberté, son indomptable dignité mais aussi sa grande délicatesse. Composées sur des verticales élancées, expressives, taillées à coups de serpe dans les troncs noueux des arbres, cachant sous l'aspérité de leurs surfaces de bouleversantes tensions, les figures sculptées dans le bois se rattachent à une vision populaire où le réel se mêle à l'imaginaire, l'histoire au mythe, le naturel au fabuleux, le détail concret à la stylisation abstractisante, pour engendrer des signes monumentaux impressionnants *(les Forces déchaînées du passé, Triptyque des héros, Colonne, Eternité, Amour, Amitié, les Oiseaux-âme, Les Forces déchaînées de la guerre).* Conçus en vastes plans, synthétiques, avec des surfaces finement polies, les marbres s'intègrent, en revanche, en une vision lyrique, tendre et délicate qui exalte la beauté classique des formes et des physionomies ainsi que la pérennité de certains sentiments profondément humains *(la Mariée, les Pas de l'enfant, Mère et fille, Hommage à ma femme),* ou encore qui crée de ravissantes figures féminines *(Jeune fille, Muse)* à moins que l'artiste ne conçoive la stylisation qu'en tant que moyen efficace de mettre en évidence l'élé-

*Le Vieux* (bois)

gance des formes essentielles *(Poisson, Chimère)*. Les sculptures taillées dans la pierre, faisant valoir les aspérités de la surface et synthétisant la forme en des compositions ovales, comprennent une suite mémorable de portraits intériorisés *(Michel-Ange, Décébale, Autoportrait)* ou bien forment, elles aussi, des signes, d'une expressivité concentrée, de la persistance de la civilisation roumaine sur sa terre ancestrale *(le Sommeil des paysans, la Table de Pintea, Légende, la Merveilleuse semence — hommage à Blaga)* La force épique du talent de Vlasiu atteint son plus haut degré, dans les œuvres modelées, de deux catégories distinctes. La première comprend les groupes de plusieurs personnages, réalisés avec autant de verve que de saveur, sous l'impulsion de l'inspiration, et dont les attitudes et les caractères sont intimement pénétrés de l'humour populaire *(Maternité, Ion Creangă)*. La seconde comprend les œuvres d'inspiration historique, aussi bien des bustes (par exemple, celui du roi dace Décébale ou ceux des écrivains Mihaïl Sadoveanu ou George Bacovia) que des monuments de grandes dimensions, aux personnages inscrits en de majestueuses verticales, tels ceux consacrés aux révoltes paysannes de 1907 ou aux trois dirigeants de la révolte des serfs de Transylvanie, en 1784, Horia, Cloşca et Crişan — symboles exemplaires, qui parlent des sens profonds de toute l'existence historique roumaine, durablement construite sur les idéaux de la justice sociale, de l'unité et de l'indépendance nationales.

MIRCEA ŢOCA

# JEUNES METTEURS EN SCÈNE AU TRAVAIL

L'école roumaine de mise en scène est considérée comme l'une des meilleures du monde; c'est là un fait reconnu par nombre de critiques et d'esthéticiens de différents pays. Qu'il nous suffise de rappeler que Liviu Ciuleï, Lucian Pintilie et Dinu Cernescu — pour ne citer que ces trois noms — ont imposé en même temps que leurs personnalités très diverses, une certaine conception du spectacle qui s'est fait jour dans la Roumanie de l'après-guerre et n'a cessé de se développer.

Dès 1968, on pouvait lire, sous la plume de Liviu Ciuleï: « lorsque j'ai travaillé à Berlin et à Göttingen, j'ai senti que je représentais ce contexte de la création roumaine moderne dans le domaine du spectacle qui commence à être connue dans le monde. Toute mon activité a été et est déterminée par le progrès du théâtre roumain, par sa haute position actuelle, par le soin qu'il a mis à se débarrasser des modernismes superficiels et à abandonner le lest des fausses traditions, par la persévérance avec laquelle il a réussi à développer, sans dogmatisme, des traditions essentielles et à se constituer une manière de penser essentiellement contemporaine. »

Sous cette formulation succincte se trouve concentré un long processus d'expériences qui ont abouti, non seulement à l'apparition de quelques metteurs en scène réputés aujourd'hui dans le monde entier, mais aussi à la formation de géné-

rations nouvelles de metteurs en scène, scénographes, acteurs et même d'auteurs dramatiques; car la nouvelle optique de l'acte théâtral exerce naturellement son influence sur ceux qui font métier d'écrire des pièces.

Si nous nous intéressons ici à la mise en scène, c'est parce que l'un des acquis les plus importants de l'art moderne du spectacle, c'est le rôle de premier plan qui y revient au metteur en scène en sa qualité de créateur et d'esthéticien de l'image scénique. Au sujet de ce problème très controversé, le classique roumain Ion Luca Caragiale affirmait dès 1897 que « le théâtre est un art indépendant qui, pour exister véritablement et dignement, doit se servir de tous les autres arts, sans accorder à aucun d'eux le droit d'égalité sur son propre terrain ». D'autres dramaturges de premier plan, tels Lucian Blaga et Camil Petrescu, ou de metteurs en scène, tels Victor Ion Popa, Aurel Maican ou Ion Sava ont exprimé au cours des années des opinions identiques, tous s'opposant catégoriquement au descriptivisme scénique, à la platitude, au naturalisme et autres tendances conservatrices.

C'est sur ce solide fondement que le combat a été livré depuis 1950 en faveur de ce que l'on a appelé la « rethéâtralisation du théâtre », autrement dit, pour un théâtre d'implication idéatique du public au moyen d'une image spectaculaire complexe, de nature à dynamiser par une convention d'une plasticité extrême, le jeu de l'acteur affranchi du maniérisme, et mettant ses moyens avec une totale expressivité au service de la métaphore d'ensemble, porteuse du sens du texte. Combat plutôt rude. Ses promoteurs ont dû vaincre non seulement certaines opinions selon lesquelles le nouveau concept était entaché de formalisme, et qui parlaient de « trahison » du texte ou de « tyrannie » du metteur en scène, mais aussi le style de certains acteurs encore marqués par l'école des performances individuelles et de l'émotion spontanée. Cependant le bond vers la synthèse *image-idée* — qui est, au fond, l'essence de la « rethéâtralisation » — a été effectué, et les grands succès sont venus confirmer non pas la primauté du texte ou de l'acteur, mais celle de *l'esprit d'équipe*, la fusion entre metteur en scène, scénographe, texte et acteur.

Le flambeau du théâtre d'idées, du théâtre-débat, du théâtre-implication est passé des mains des maîtres à celles des metteurs en scène qui se sont affirmés au cours de la dernière décennie, et pour lesquels la « rethéâtralisation » est d'ores et déjà un acquis, un terrain sur lequel ils peuvent se déployer à leur aise, avec pour seul désir celui d'être contemporains, autrement dit, de faire du théâtre pour les hommes d'aujourd'hui, de débattre les problèmes brûlants de la société et de l'époque, ceux de la condition humaine en général, et de donner leur plus grande expression aux pièces actuelles qui leur offrent la

possibilité de manifester leur personnalité ou à celles des auteurs clasiques lues avec des yeux neufs. Elevés à l'école du spectacle en tant qu'image-idée, ces jeunes metteurs en scène ont contribué dans une grande mesure et ne cessent de le faire, à la création d'une communication émotionnelle supérieure avec le public, d'une communication dépourvue d'emphase ou de psychologisme mélodramatique. Si la crainte qu'avaient leurs devanciers de se laisser prendre au piège de ces modalités désuètes a pu mener à une prépondérance excessive de la lucidité sur l'affectif, ce dilemme ne se pose plus pour la nouvelle génération. Ce qui explique, chez elle, la manifestation plénière du sentiment, les sondages au plus profond des états d'âme des héros. Chez la plupart des jeunes metteurs en scène, *l'émotion* et *l'idée* vont de pair et confèrent à l'image scénique un équilibre nouveau. Cependant chez d'autres, comme Aureliu Manea, par exemple, le chemin menant à cet équilibre a été parcouru au moyen d'une exacerbation des états allant jusqu'aux situations-limite et aux explosions d'une intensité tragique atteignant le paroxisme. Les représentations de *Rosmersholm* d'Ibsen, au Théâtre d'Etat de Sibiu et de *Britannicus* de Racine au Théâtre de la Jeunesse de Piatra Neamţ sont caractéristiques de l'étape de début d'Aureliu Manea. La convention allait si loin que le texte se trouvait souvent remplacé par des métaphores plastiques incluant des gestes et une calligraphie corporelle des interprètes qui allaient bien au-delà de ce texte, le metteur en scène ne se souciant que de conférer la plus haute tension possible aux états d'âme. Le « code de signes » de Manea était à ce point chiffré et contorsionné que le spectateur ne surmontait que difficilement l'émotion sensorielle (qui devenait accablante). Les mises en scène de Manea ont suscité un intérêt tout particulier et n'ont pas manqué d'exercer une véritable fascination sur les acteurs, en raison de sa permanente fébrilité créatrice et de ses recherches, qui longtemps controversées, se sont cependant avérées fertiles sur le plan esthétique. Le temps aidant, cette remarquable personnalité artistique, sans renoncer pour autant à essentialiser l'acte spectaculaire, a réussi à le débarrasser de symboles, valables « en soi » ou pléonastiques, et à conférer aux images scéniques une surprenante clarté de composition, comme dans *Macbeth* au Théâtre d'Etat de Ploieşti ou, plus récemment, dans *Arden de Faversham*, au même théâtre; avec ces spectacles, vus comme des tensions purificatrices, le metteur en scène s'engage dans une étape nouvelle, où le rationnel l'emporte sur le sensoriel sans pour autant lui faire ombre.

Dans ce sens, le thème de la pureté morale préoccupe aussi Alexa Visarion, metteur en scène d'une autre structure que Manea, mais d'une qualité artistique tout aussi grande. A la différence de son

confrère, il a montré dès le début une clarté rigoureuse dans la composition de l'image scénique, la force de choc des idées se mêlant à une tension émotionnelle jamais relâchée. Au réalisme déclaré de ses spectacles se mêle une aura poétique qui exprime, par le truchement de la métaphore, le sens directeur du texte. C'est ce que l'on a pu constater dans un spectacle classique tel que *les Barbares* de Gorki, dans des pièces modernes telles que *Sizwe Bansi est mort* de l'écrivain sud-africain Athol Fugard, dans *le Malheur* de I. L. Caragiale ou dans *l'Oiseau Shakespeare* du dramaturge Dumitru Radu Popescu, l'un des écrivains roumains contemporains les plus appréciés, qui a en commun avec Alexa Visarion un besoin de pureté et de vérité dans les relations humaines ainsi qu'une aversion profonde pour tout ce qui s'oppose à ces hauts commandements éthiques. Si pour l'auteur: « au théâtre, la vérité a pour nom Shakespeare; il est l'oiseau de la vérité », pour Alexa Visarion, la pièce de D. R. Popescu a été l'occasion de réaliser une « enquête sur la vérité », suivie, le souffle coupé, par le public du théâtre « Giulești » de Bucarest; le spectacle plaide en faveur de l'idée que « la vie administre une sévère leçon à ceux qui se complaisent dans le mensonge, elle montre qu'on ne peut pas vivre ainsi; en trahissant les autres, c'est nous-mêmes que nous trahissons ». De même qu'il attaque les cruelles réalités au moyen de la dynamique offensive de la parole et du rythme du déroulement, sans artifices de surface, le spectacle de la pièce de Fugard au Théâtre « C. I. Nottara » de Bucarest, — suivant en cela la prédilection marquée du metteur en scène pour le théâtre aux graves significations politiques — est un cri de révolte contre l'apartheid. Quant à l'aptitude d'Alexa Visarion de lire d'un regard neuf les pièces classiques, deux exemples sont édificateurs. Dans *le Malheur*, de Caragiale (Théâtre « Giulești ») considéré jusqu'à présent comme un drame justicier, comme la vengeance d'un crime dicté par la jalousie, le texte apparaît cette fois-ci sous un éclairage inédit, comme un drame existentiel, universellement valable, de trois personnes: la femme qui a

*Macbeth* de W. Shakespeare,
Mise en scène: Aureliu Manea —
Théâtre d'Etat de Ploiești

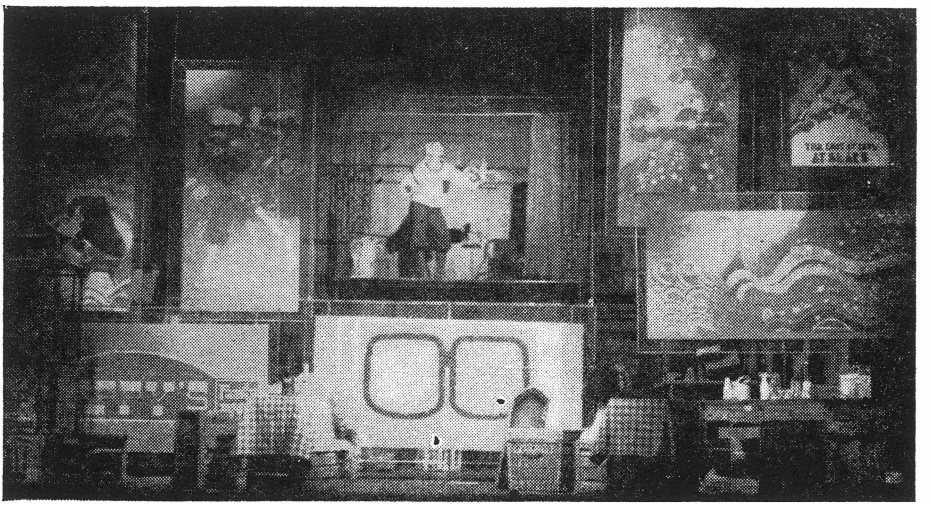
perdu son mari bien-aimé, le criminel par amour, haï de celle pour laquelle il a tué, l'innocent devenu fou sous les coups reçus au bagne où il expie le crime commis par un autre. Dans la vision d'Alexa Visarion, l'œuvre classique de Caragiale acquiert une modernité à la Camus, ce qui est, il faut le reconnaître, une performance ! Mais *les Barbares?* Dans le spectacle que nous en offre le Théâtre « C. I. Nottara » de Bucarest, la dureté de Gorki, avec certains échos du théâtre de Tchékhov, finit par se canaliser suivant l'affirmation du jeune ingénieur Stépan Loukhine: « Sur les débris de notre vie caduque nous traceront une route nouvelle . . . » Lequel ingénieur ajoute immédiatement, avec lucidité: « Mais s'ils veulent transformer la vie, les hommes doivent être eux-mêmes de fer . . . Nous ne sommes pas, nous, en état d'accomplir cela, nous ne pouvons pas détruire ce qui est périmé, ni aider ce qui est mort à se décomposer — nous sommes trop attachés au passé et nous l'aimons trop . . . Il semble bien que ce n'est pas nous qui créerons un monde nouveau — non, ce n'est pas nous qui le créerons ! » Adepte passionné du *théâtre-débat* de l'implication du public dans le spectacle, Alexa Visarion a mis en scène *le Pouvoir et la Vérité* du dramaturge Titus Popovici, pièce d'une grande tension politique présentée dans une usine bucarestoise, expérience de grande concentration et d'une grande acuité.

Bravant le préjugé selon lequel il y aurait incompatibilité entre la profession de metteur en scène et « le sexe faible », la jeune Cătălina Buzoianu s'est d'ores et déjà affirmée avec autorité dans le mouvement théâtral de Roumanie. Diverses en fait de répertoire comme de facture, ses mises en scène contrastent avec son aspect de calme féminité et portent l'empreinte non seulement d'une maîtrise toute virile de la science du spectacle, mais celle aussi d'un sens pédagogique remarquable. Ce n'est pas par hasard que Cătălina Buzoianu a été invitée à faire partie du corps professoral de l'Institut d'art dramatique et cinématographique de Bucarest. En vérité, la façon dont elle a mis récemment en scène *l'Effet des rayons gamma sur les anémones*, pièce du

*L'Oiseau Shakespeare* de D.R. Popescu
Mise en scène: Alexa Visarino 13
Théâtre Giulești de Bucarest

dramaturge américain Paul Zindel au « Teatrul Mic » de Bucarest a démontré on ne peut mieux la multiplicité de ses aptitudes artistiques. La tâche de Cătălina Buzoianu s'avérait d'autant plus ardue que le rôle principal était détenu par l'une des actrices les plus originales et les plus difficiles: Olga Tudorache, elle-même professeur à l'Institut et qui exigeait que les rôles de ses trois filles soient tenus par trois de ses élèves, encore au Conservatoire. Il s'agissait donc, en vue de l'unité du spectacle, de ramener pour ainsi dire au même dénominateur, une vedette ayant ses propres idées pédagogiques et trois débutantes. Problème délicat s'il en fût ! Et cependant Cătălina Buzoianu s'en est tirée et a réussi le véritable tour de force qu'est l'obtention d'un spectacle d'équipe, mettant également en valeur chacun des personnages. L'importance de la représentation se trouve accrue du fait aussi qu'à côté de la création des acteurs, la mise en scène a réalisé l'image d'un monde qui se débat entre d'une part les merveilleuses perspectives ouvertes par l'ère de l'atome et de l'autre, les terribles réalités sociales et l'avilissement des âmes qui en résultent. Pour ceux qui ont suivi l'évolution de Cătălina Buzoianu, il n'y a là rien de surprenant, car elle a déjà donné des preuves de pénétration analytique des psychologies complexes en montant *Hedda Gabler* d'Ibsen, au Théâtre « Lucia Sturdza-Bulandra » de Bucarest. L'approfondissement du texte selon le contexte de sa conception y a été appréciable, comme l'ont été aussi la manière de fixer la place de cette pièce dans l'œuvre du clasique norvégien, la clarification de chaque rôle et la composition de l'ensemble, la révélation du mécanisme de la société dont Ibsen fait

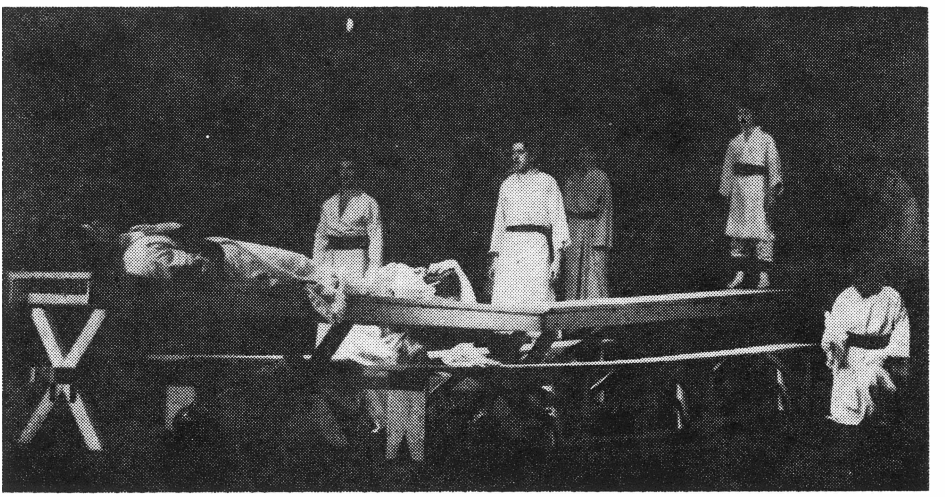
*L'Effet des rayons gamma sur les anémones.* Mise en scène : Cătălina Buzoianu — Petit Théâtre de Bucarest



le procès, en observant pas à pas les mobiles des personnages, leurs réactions, la dégradation progressive des faux semblants sous lesquelles ces personnages se cachent, la mise à nu de l'hypocrisie et des appétits dévorateurs. C'est avec la même analyse détaillée que se compose la figure de Hedda, avec les tares et les préjugés qui font que son inadaptation, sa soif de « beauté » et d'« absolu » se pervertissent finalement en une monstrueuse ambition dominatrice. L'héroïne est en fait un génie de la destruction, celle des gens qui l'entourent et la sienne propre. L'orientation imprimée par la mise en scène démontre qu'il a été tenu compte de l'influence de Strindberg sur Ibsen dans la genèse de ce type de femme et sa propre optique de la condition humaine. Les attitudes des héros et leurs rapports sont explorés (avec, parfois, une minutie exagérée) en donnant aux interprètes la possibilité de se déployer à leur aise, on pourrait même dire de ressentir *la volupté de vivre* leur tragique partition.

Dans le paysage de la jeune génération, Dan Micu représente une note à part, car chez lui la fantaisie s'unit à un grotesque qui atteint aussi bien le rire débordant que le tragique de la cruauté. Maniant la convention avec désinvolture, il construit ses symboles (au début trop abondants, puis émondés avec un esprit sélectif et dégageant l'image) selon des orientations précises. L'un des premiers spectacles qu'il ait montés après avoir obtenu son diplôme à l'Institut: *la Princesse Turandot* de Carlo Gozzi (au Théâtre d'Etat de Tîrgu Mureș) a été pour lui « un drame politique captivant se déroulant dans un système de type impérialiste patronné par des dogmes ténébreux et rétrogrades,

*Le Froid* de Marin Sorescu. Mise en scène: Dan Micu — Théâtre Lucia Sturdza-Bulandra de Bucarest

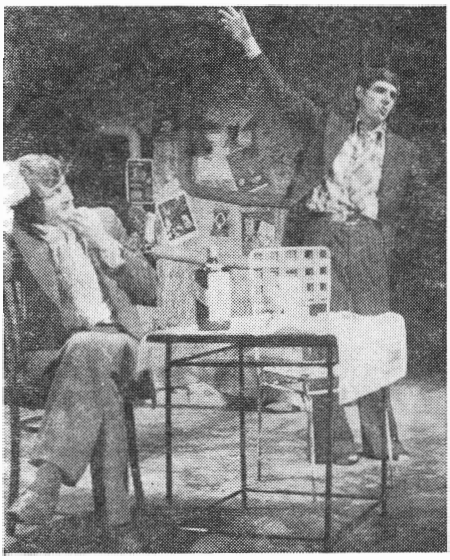


avec un empereur, jadis sans doute un tyran, maintenant fort laid, dépourvu de personnalité, une bande de politiciens avides, arrivistes et immoraux, un monde bâti sur la haine, qui fustige l'amour, l'option libre, la jeunesse ». Transposant cette pièce sur la scène, avec une multitude d'éléments visuels et sonores, Micu crée un univers fantastique saturé de renvois à la réalité moderne, où évoluent suggestivement des hommes et des masques; il inspire une joyeuse sympathie pour Calaf et pour Turandot, mais aussi la haine et le mépris envers tout ce qui s'oppose à leur amour et à leurs idéaux. C'est dans une modalité semblable que Dan Micu a monté, au Théâtre « C. I. Nottara » de Bucarest, *le Paradis* de Horia Lovinescu, pièce-pamphlet, satire contre l'exploitation, la terreur, la déshumanisation. Il a fait valoir son texte autour d'une idée centrale, qui est l'aspiration à une société véritablement humaine. Son spectacle le plus récent, au Théâtre « Lucia Sturdza-Bulandra », marque une nouvelle phase de son évolution, par la simplification des effets audio-visuels. Il s'agit du *Froid*, pièce du poète Marin Sorescu, brodée sur un thème historique et située au temps de Vlad l'Empaleur. Les personnages — bien que portant des noms tels que Mehmed II, la Pacha de Vidin, ou Radu le Beau, et se rattachant effectivement à certains événements consignés dans les chroniques — y sont de pures fictions. Micu a parfaitement compris l'actualité visée par le poète-dramaturge, l'ouverture universellement moderne de la pièce, son langage tout aussi moderne, où abonde l'humour autochtone et il a spirituellement ponctué le jeu insolite du texte et du sous-texte, les répliques farcies de dictons magistralement associés au dialogue, imprimant à la mise en scène une intensité dramatique hors pair. Bien que mettant principalement en relief l'écriture si personnelle de l'auteur, faisant valoir le jeu des acteurs et dénuant presque totalement l'espace scénique, le spectacle n'a rien perdu en théâtralité. Au contraire, il a gagné en expressivité plastique.

De ce point de vue, il convient de signaler également Tudor Mărăscu,

*La Decollation* de Al. Sever.
Mise en scène : Tudor Mărăscu —
Théâtre Giulești de Bucarest

que son remarquable montage, au Théâtre bucarestois « Giulești », d'une pièce située, elle aussi, dans un cadre historique a imposé aux premiers rangs des desservants du spectacle. Le texte — il s'agit de celui de la pièce d'Al. Sever intitulée *La Décollation*, où s'entrecoupent, en fait de style, des échos de la chronique shakespearienne avec le filon traditionnel des classiques roumains, se fonde sur le conflit entre la sagesse de l'érudit et le pouvoir tyrannique. La figure centrale de l'action est le chroniqueur Miron Costin, qui ennoblit la dramaturgie originale contemporaine par l'une des immortelles personnalités de la culture roumaine ancienne. Tudor Mărăscu a imprimé au spectacle une monumentalité sobre et son travail avec les interprètes lui a permis de réaliser plusieurs portraits mémorables et de véritables tableaux de musée. D'autant plus inattendue après ce grave débat s'est avérée la création de Mărăscu dans sa mise en scène de la comédie d'Oliver Goldsmith *Elle s'abaisse pour triompher* ou *les Fautes d'une nuit*. Conduite avec un métier sûr par le classique anglais, l'intrigue peut être une source d'amusement et d'invention scénique. Goldsmith lui-même laissait la porte ouverte à toutes les possibilités lorsqu'il écrivait que le théâtre existe pour amuser les gens et qu'en fait — si ce but est atteint — peu importent les moyens mis en œuvre. Telle est la succulence avec laquelle Mărăscu a exploité les sources du comique (celui de situation, de langage, d'attitude et de geste) que lorsqu'on a l'impression que tous les gags sont épuisés, de nouvelles surprises sont là qui nous attendent. Après s'être brillamment affirmé dans *la Décollation*, le jeune metteur en scène a aussi passé avec brio un examen inverse. Un travail minutieux est investi dans la course vertigineuse de la bouffonnerie et l'ensemble tourne avec une précision remarquable. Sa façon de traiter le vieux texte est violemment parodique, totalement anti-sentimentale, l'emballage scénique reposant sur un support bien étudié qui découle de la structure même de la comédie. A côté de l'indulgente ironie de Goldsmith existe un généreux filon



*Les Emigrants* de Slawomir Mrozek.
Mise en scène: Mircea Daneliuc —
Petit Théâtre de Bucarest

goldonien, une ouverture sur la charge et sur le grotesque des types et des situations, autant d'éléments sur lesquels le metteur en scène a construit, en connaissance de cause, ce record de joyeuseté.

Et pour conclure ce passage en revue de la jeune génération de metteurs en scène — encore ne s'agit-il que de quelques-uns parmi les plus représentatifs — je voudrais rappeller aussi Mircea Daneliuc, plutôt pour illustrer un phénomène significatif. Il s'agit d'un jeune qui s'est déjà fait connaître en qualité de cinéaste et qui poursuit sa carrière cinématographique avec un succès catégorique. Ce qui ne l'a pas empêché de répondre à l'invitation du «Teatrul Mic» de Bucarest et de mettre en scène *les Emigrants*, pièce de Slawomir Mrozek, dramaturge polonais, et de réaliser l'un des grands succès de l'actuelle saison. Daneliuc s'est avéré un excellent metteur en scène de théâtre, et ceci dans une pièce à deux personnages et un intérieur, où il devait utiliser un tout autre langage qu'au cinéma.

De nombreux jeunes seraient encore à citer. Ils travaillent dans tous les coins du pays, montant des pièces difficiles, dans un climat de recherches novatrices, non dépourvues d'un certain épigonisme et parfois d'une tendance juvénile à l'épate, mais génératrices d'idées fertiles. Bien qu'ils aient encore à surmonter ça et là des bouffées routinières, il est hors de doute qu'ils finiront par réussir, aux côtés de leurs maîtres, à élever l'art du spectacle à de nouvelles hauteurs, suivant en cela le cours incessant de la vie, et des idées de l'époque qui est la nôtre.

TRAIAN ŞELMARU

# IN MEMORIAM DIMITRIE CUCLIN

Quand, à l'aube de ce siècle, l'école de musique roumaine se trouvait en pleine cristallisation de ses profils modernes, un nom nouveau s'affirmait avec force parmi ses personnalités les plus originales: Dimitrie Cuclin. A la veille inquiète de la première guerre mondiale, il rentrait de Paris pour apporter sa contribution enthousiaste à l'œuvre de ses devanciers et confrères du monde de la musique, parmi lesquels se situait au premier plan Georges Enesco qui avait déjà atteint à une réputation mondiale. Dimitrie Cuclin était né en 1885 à Galați et allait s'éteindre en 1978, peu avant d'avoir accompli 93 ans. Il avait étudié au Conservatoire de Bucarest avec D. G. Kiriac et A. Castaldi, sous la direction desquels s'étaient précisés les éléments fondamentaux de son langage musical, dans une liaison profonde avec les traditions culturelles nationales; il avait suivi ensuite la classe de Ch. M. Vidor au Conservatoire de Paris, et, à la Schola Cantorum, celle de Vincent d'Indy qui lui insuffle le respect pour les rigueurs d'un art de la composition placé sous le signe du classicisme. Plus tard, lorsqu'il allait lui-même devenir professeur d'histoire de la musique, d'esthétique et de composition au Conservatoire de Bucarest puis au City Conservatory of Music et au Brooklyn College of Music de New York, cette orientation marquera fortement ses leçons qui plaidaient pour l'établissement de la musique moderne sur l'art de ses devanciers.

Les premières compositions par lesquelles s'est affirmé Dimitrie Cuclin sont les chœurs *Les Semeurs* et *Rodica* — sur des vers du poète classique du XIX$^{e}$ siècle Vasile Alecsandri, et la *I$^{re}$ Symphonie en un seul mouvement;* les trois œuvres ont attiré l'attention sur un musicien sérieux, donnant le sentiment d'une maturité exceptionnelle dans l'emploi de ses moyens expressifs. C'étaient les prémisses d'une activité de compositeur extrêmement féconde et variée, qui allait se dérouler parallèlement à celle d'enseignant, de théoricien et d'écrivain, elle aussi très variée. Il est bon de rappeler que Dimitrie Cuclin est, en tant qu'esthéticien, l'auteur d'un important *Traité d'esthétique musicale*, qu'il a écrit des vers, qu'il compte parmi l'un des meilleurs traducteurs en anglais du poète national Mihaï Eminescu, tout en étant aussi le traducteur en roumain d'Ovide et de textes d'oratorios de Bach et de Haendel. Une œuvre, disions-nous, fondée sur la combinaison de principes robustes tirés de la tradition avec les audaces d'une pensée moderne et très personnelle. Dimitrie Cuclin a écrit entre autres six œuvres de dimensions wagnériennes — certaines ayant des sujets spécifiquement nationaux, d'inspiration historique *(Trajan et Dochia)* d'autres sur des thèmes mythologiques *(Agamemnon, les Méléagrides* etc.) — trois quatuors pour cordes, de nombreuses sonates pour différents instruments, dix suites pour violon solo, de nombreux cycles de lieds, de chœurs, etc. Mais il s'est surtout illustré comme un prolifique compositeur de musique symphonique. Une grande partie de cette œuvre imposante, qui comprend 20 symphonies, a été écrite dans ses trente dernières années: la *V$^{e}$ Symphonie en la mineur* est datée de 1947; en 1952, la *XIV$^{e}$ Symphonie* allait lui valoir le Prix d'Etat; la *XVI$^{e}$ Symphonie* (1959) allait se sous-intituler « le Triomphe de la Paix », la *XVIII$^{e}$ Symphonie* (1967) — celle « du Bonheur », et la dernière, la *XX$^{e}$ en do mineur*, de 1972, « Le Triomphe de la fraternité des peuples ».

« Je considérais comme un devoir d'inscrire ma personnalité individuelle et roumaine dans le caractère universel de la musique, — disait Dimitrie Cuclin à propos des débuts de sa carrière — justement pour la rendre accessible à des auditeurs ayant un fonds spécifique national des plus divers. Je considérais que ma personnalité ne devait pas se dissoudre dans le caractère universel de la musique mais qu'elle devait au contraire le féconder par son apport. Mais, en fait, les aspirations ou les velléités de « fondateur » ne m'ont jamais obsédé. J'ai toujours été tout simplement un producteur, perpétuellement dominé et entraîné par des énergies créatrices toutes-puissantes. Sûr de mon trépied principal — de la personnalité, du spécifique national et de l'humanité — je jetais aux quatre vents mes œuvres. » Pour le compositeur roumain, « la destinée de l'art dépend

ION VLASIU — *Petite fleur III* (huile sur toile)

ION VLASIU — *Triptyque des héros* (bois) ▶

de celle de la vie, — et réciproquement. La relation de responsabilité réciproque entre la vie et l'art est aussi incontestable qu'indestructible.» Quel est cependant le sens de son affirmation qu'il existe entre l'art et la vie une «responsabilité réciproque»? Un seul: celui que l'art s'inspire de la vie et qu'à son tour il doit tendre à la rendre meilleure, plus lumineuse. C'est là également le sens des principales œuvres du compositeur, telles par exemple les symphonies-oratorios qui glorifient les efforts de l'homme vers le bonheur, tel l'opéra *Agamemnon*, où sont mis en accusation l'orgueil déshumanisant et le vice, telles aussi les suites, doïnas et chœurs où transparaît la rêverie nostalgique.

Le processus de formation de la musique roumaine en tant qu'art moderne authentique est le processus du recours de plus en plus conscient des compositeurs à la source du trésor musical traditionnel; c'est, au fond, le processus de la découverte de possibilités expressives toujours renouvellées, mais répondant toujours et dans un esprit contemporain, aux aspirations populaires. C'est pour de telles raisons que Dimitrie Cuclin cherche en premier lieu non pas à conformer sa musique à l'aspect «ethnographique» des intonations et des rythmes populaires, mais à enrichir continuellement son art de nouvelles ressources expressives, obtenues par la méditation sur les valeurs les plus diverses du folklore musical, en même temps qu'il essaie de trouver des horizons de vie toujours plus riches. En suivant cette voie, Cuclin a trouvé aussi les moyens les plus expressifs pour refléter dans ses œuvres une problématique d'un caractère généralement humain. Ses III^e^, VI^e^, VII^e^ et VIII^e^ symphonies, par exemple, sont des odes au miracle de la vie dans son incessant devenir, à la majesté de la nature et de l'ordre cosmique, cependant que les V^e^, X^e^ et XII^e^ symphonies, au fond de vastes oratorios, ont une thématique rapprochée, pour l'approfondissement de laquelle il utilise des motifs programmatiques, mythiques et fantastiques, figurant le choc fécond des principes vitaux.

Pour ce qui est du symphonisme de Dimitrie Cuclin, on peut y mettre en évidence en tant que traits essentiels le relief énergique des idées, l'originalité du style, formé au cours d'un long processus dialectique dans lequel se clarifie — à mesure que les moyens harmoniques et poliphoniques deviennent toujours plus complexes — la logique de la construction et des développements, son sens devenant plus manifeste pour les auditeurs. Mais ce ne sont pas seulement les résultats obtenus dans le domaine du développement des grandes formes symphoniques et dramatiques qui intéressent dans l'œuvre de Cuclin; certains aspects plus particuliers de sa conception attirent également l'attention; par exemple la fusion entre l'élément symphonique proprement dit et l'élément vocal-lyrique, ce dernier étant réalisé de telle manière que le contenu

dramatique, philosophique de l'œuvre soit rendu aussi synthétiquement que possible. Convaincu de la pérennité des solutions classiques par rapport au caractère éphémère des transformations continuelles proposées par les musiciens des époques post-impressionnistes, Cuclin réalise une synthèse entre le symphonisme beethovénien, les conquêtes apportées par Wagner dans le domaine des solutions harmoniques et orchestrales et les innovations d'un César Frank et d'un Vincent d'Indy dans la direction du développement thématique en système cyclique et de la préfiguration de l'harmonie modale-chromatique.

En tant que théoricien, Dimitrie Cuclin a particulièrement réfléchi aux catégories de l'esthétique musicale, conçue dans le plan de la « conscience universelle », indépendante du lieu et du temps. Si, pour cette raison, sa pensée n'est pas exempte de certaines contradictions, les théories qu'il a formulées sur le destin de la musique dans la vie spirituelle de l'homme représentent des contributions intéressantes au développement de l'esthétique musicale. Le *Traité d'esthétique musicale* de même que ses traités de formes musicales affirment le principe du rapport structural entre la musique et les phénomènes naturels de la vie. Les courants, les styles, les formes de la musique sont conçus comme des catégories en mouvement, mouvement qui est déterminé par les transformations dialectiques mêmes de la nature et de la vie: « Aucune forme musicale n'a été due à une imagination arbitraire, académique » — écrivait Cuclin, pour qui chaque forme devait être « un caractère de vie ». La voie par laquelle le beau musical est perçu et apprécié par notre conscience est, dans le système de la pensée de Cuclin, celle de la « fonction musicale » du psychique humain. Dans le langage courant, précise Cuclin, les « fonctions musicales » sont des « manifestations de la joie et de la tristesse, de l'obscurité et de la lumière, du désespoir et de l'espoir, de l'amour et de la haine, de l'enfer et du paradis. »

Voyant comme finalité de l'acte de création musicale une composition où « les sons s'assemblent en des êtres personnels, en idées, et où les idées s'amplifient elles-mêmes en une sorte de vie sociale », Cuclin ouvrait la voie à une analyse profondément personnelle des œuvres des grands compositeurs à la lumière des rapports entre le système musical et le système des fonctions psychiques de l'homme. L'essence de l'œuvre de Wagner par exemple consiste dans le « triomphe simultané de la musique vocale et orchestrale ... L'Idéal complet de la Grèce antique peut dès lors être atteint. Le système musical et sa corrélation avec le système psychique sont maintenant parfaitement établis. L'art architectural de la musique est donné par le caractère de l'être en un mouvement de vie et de progrès. L'essence de l'art est à nouveau exposée, non en une théorie philosophique,

mais dans la gloire de la réalisation musicale elle-même avec tout son sérieux, sa merveilleuse organisation et vertu. » Et Cuclin conclut son analyse en ces termes: « il a fallu vingt-cinq siècles d'effort créateur de l'humanité pour donner le jour au génie de Wagner ! » C'est dans une lumière semblable qu'est analysée l'œuvre d'autres musiciens, de Bach à Mozart et Beethoven, l'attention du penseur musicien s'arrêtant particulièrement aux principales figures du romantisme, par lequel il considérait que s'achevait le grande époque classique des réalisations musicales.

Cuclin intègre le système esthétique dans celui de la vie humaine et les deux dans le système de l'existence universelle, dont le principe suprême est l'organisation, la force constructive. Le son musical lui-même est une composante de la réalité, une donnée de la vie qui, par l'apport de l'organisation, par l'élan subjectif-humain acquiert une signification nouvelle. Par opposition au son musical dont la vertu est l'expressivité, le bruit est considéré par l'auteur comme la négation de l'artistique, du logique et de l'expressif; il représente la catégorie anti-musicale. « Le bruit est une agglomération d'harmoniques déconnectées et même de centres vitalement désharmonisés; il est donc évident qu'y placer l'espoir d'un enrichissement musical quelconque signifie détruire toute chance d'expressivité intelligible, de vie ». Si, dans la pensée d'autres musiciens roumains, tels que G. Breazul ou C. Brăiloiu, le système de référence est déductif, allant par exemple du particulier et du concret du folklore transfiguré par l'apport créateur des compositeurs à l'universel de l'art généralement humain, chez Cuclin la démarche est inverse. Le système unique de l'existence se concrétise chez lui en une diversité d'éléments et de phénomènes, parmi lesquels les phénomènes artistiques également, conçus par lui concentriquement: de l'universel au national et du national à l'individuel.

L'œuvre musicale et théorique de Dimitrie Cuclin représente l'une des valeurs importantes de la culture roumaine de l'entre-deux-guerres et contemporaine, qui trouve aujourd'hui de larges possibilités de fructification. Ses compositions sont inclues dans les répertoires des ensembles symphoniques, des formations de chambre et des solistes, elles sont largement diffusées par les émissions radiophoniques et par les disques, et ses ouvrages théoriques sont imprimés et étudiés avec intérêt et un sentiment de profonde estime.

VASILE TOMESCU

# FASCINATION DE LA CONDITION HUMAINE

On pourrait dire que le dernier roman de Laurențiu Fulga *Fascination* (« Fascinație », Editions Eminescu, 1977) est une reécriture partielle et aussi une synthèse de plusieurs livres antérieurs de cet écrivain (allant des nouvelles de *l'Etrange Paradis* (« Straniul paradis »), jusqu'à des romans tels que *Alexandra et l'Enfer* (« Alexandra și infernul ») et *La Mort d'Orphée* (« Moartea lui Orfeu »), comme chacun de ces livres est une tranche de la même atmosphère, des mêmes obsessions, de la même expérience décisive et de la même vision morale sur la vie. Directement ou indirectement chacun de ses écrits précédents fait entendre dans ce nouveau roman, son écho particulier, immédiatement repérable. De même on ne saurait concevoir aucun de ses livres sans le passage de l'auteur par l'expérience fondamentale et étrangement diversifiée dans sa conscience (même lorsque cela n'est pas toujours manifeste) car — comme le confesse Laurențiu Fulga — « où que j'aille et où que je retourne, que je m'y trouve bien ou mal, la guerre me tombe dessus comme une bande de loups. . . »

Le romancier ne nourrit pas l'ambition de l'innovation, mais celle de la descente en lui-même. Il en résulte une littérature-cri, d'une nuance expressionniste bien plus que fantastique, comme d'autres l'ont affirmé, autant délibérative qu'obsessive ou, plus exactement, une littérature dans laquelle les frontières entre la délibération et l'obsession sont extrêmement instables. Mais, généralement parlant, notre impression est que, en accordant notre attention plutôt au symbolisme de notre prosateur, ou à la manière ingénieuse dont il construit ses romans, sur le principe des vases communicants, on néglige le « programmatisme », dans le bon sens du terme, manifestement polémique souvent, de sa littérature. Car, sous le torrent débordant et accapareur des mots, dans les phrases violentées afin d'en tirer un maximum d'expressivité, les idées et les situations de prédilection, ainsi que leur choix minutieux, apparaissent avec une grande clarté. L'impression de cri instinctif que pourrait laisser la littérature de Laurențiu Fulga est trompeuse. Au contraire, un excès de construction, de construction délibérément en marge des « complexes culturels », et autour des modèles littéraires, serait à discuter mais ceci constitue un

autre problème. Ayant affirmé que *Fascination* est une synthèse des autres livres de l'auteur, tentons, pour le moment, une détermination approximative du niveau de cette synthèse qui embrasse en égale mesure tous les thèmes de la prose de Laurențiu Fulga.

Les principales clés pour l'interprétation du livre nous sont offertes par l'auteur lui-même, qui écrit en exergue de son roman: « La fascination de l'amour, celles du rêve, de la justice et de la liberté, sont toutes subordonnées à une même vérité ineffable que l'homme ne découvre qu'en lui-même, toujours éveillées, ce qui peut signifier notre salut, mais aussi notre perte ! » C'est là, révélé dès le commencement, le contenu symbolique des quatre chapitres du roman, qui sont autant de prismes par l'intermédiaire desquels sont examinés l'unicité, le caractère spécifique de la condition humaine, ses attributs non censurables. Cette existence humaine qui ne saurait être conçue qu'à l'intérieur d'« une guerre contre le destin et contre notre propre conscience », donc d'une façon pas nécessairement héroïque, mais néanmoins engagée, d'une lucidité de l'humain qui tient compte des impondérables de l'être et de la vie, constitue le thème majeur du livre. Par l'intermédiaire de ses personnages allégoriques, représentatifs, tantôt seuls et vulnérables, tantôt réunis dans l'éternel couple, Laurențiu Fulga se propose de sonder la sphère des instincts vitaux, de l'angoisse, de la mort et du rêve, des certitudes dont l'homme a besoin pour pouvoir vivre parmi les hommes; en dernière instance, il se propose de sonder cette réalité essentielle, qui gît derrière les apparences immédiates, cette réalité qui représente « un double parfait de l'histoire quotidienne, domestique, du monde » et « dont il nous est donné de connaître les certitudes et les miracles aux grandes heures de la vie. »

Le premier chapitre du roman raconte, dans un style apparemment policier, l'histoire d'une institutrice, dans le décor d'un village en proie à la sécheresse, mais aussi aux superstitions, qui perd son mari, tué au moment même de son retour de la guerre. Ce qui y est intéressant, à part la suggestion du fléau cosmique, qui affole les gens par le spectre de la famine, c'est le renversement même d'une tradition: celle qui aurait dû devenir une héroïne justicière tombe amoureuse de l'assassin. L'héroïne est une sorte de personnification de la servitude biologique et de l'illogisme qui engendre des passions. Elle est en fait une anti-Antigone, désorientée par ses désirs, entraînée par son « désir d'amour trop inassouvi » comme par une fatalité qui oublie, ou s'impose d'oublier, dans ce combat avec elle-même et avec les autres, la distinction entre le bien et le mal. Le deuxième chapitre est la reprise d'une nouvelle antérieure de l'auteur *La dame étrangère* (« Doamna străină »), et présente un cas d'excitation nerveuse qui touche au paroxysme dans les conditions de complète

désorientation et absurdité imposées par la guerre. Le héros, le lieutenant Luchian, se trouvant la nuit du Nouvel An dans la première ligne du front anti-hitlérien, a la vision, avec plusieurs camarades, d'un fantôme féminin qui pourrait être aussi bien la projection de la femme idéale, qu'une prémonition de la mort. N'insistant plus sur cette interpénétration — qui est en quelque sorte définitoire pour la prose de Laurențiu Fulga et, en dépit de certains détails et coïncidences miraculeuses, un peu trop fabriquée — le romancier réussit réellement à rendre la tension de l'étrangeté qui régit parfois nos actions. Cette suggestion d'une irréalité des choses dans les profondeurs de la conscience qui rêve, qui attend, qui souffre et qui craint est troublante et plus d'une fois pathétique. « Les mystérieuses ramifications de faits et de destinée » de la sélection et de l'assemblage desquels Laurențiu Fulga s'est fait une véritable vocation, s'insinuent doucement, nous envoûtant insensiblement, même sans les symboles, parfois trop marqués, auxquels ils renvoient.

Une jeune militante dans la clandestinité, condamnée à mort par les fascistes et qui attend sa fin dans une cellule qu'elle peuple de ses rêves, idées et illusions, est l'héroïne du troisième chapitre du roman. La polémique, puisqu'il y a une polémique là-aussi, est engagée cette fois-ci avec la morale philistine, avec « les mathématiques inférieures et les préceptes hypocrites », puisque la jeune fille ne se leurre pas d'abstractions, mais rêve des joies simples et fondamentales de la vie. L'héroïne se crée, dans un monde en désordre — justement le désordre déshumanisant contre lequel elle avait engagé le combat au nom du droit humain à la liberté et au bonheur — un ordre supérieur, engendré par le rêve et par la conscience de rêve de l'amour.

Enfin, le quatrième chapitre, en même temps que le dernier périple du couple, se déroule quelques années après la guerre, dans une ville imaginaire, traumatisée par la peur, la méfiance, l'impossibilité de communiquer. Le chapitre est exceptionnel et clôt le roman non seulement à un niveau élevé de méditation politique, mais en même temps systématise, légitime, et donne un surplus de poids à toutes les démarches précédentes de l'écrivain pour les valeurs qui constituent le statut imprescriptible de l'être humain et l'effigie de l'homme essentiel, retrouvable en chacun de nous. Parlant de la vérité, de la liberté et de la dignité de l'homme, la voix de l'auteur se charge d'une autorité grave et pleine d'éclat, transformant en accusés ceux qui manient abusivement les réquisitoires. Son héros, le même héros soumis au hasard et luttant contre ce hasard, le même héros en proie aux passions et aux rêves, convoitant les joies de la vie et aspirant aussi à un idéal supérieur, immaculé et pur, démon et ange, son propre dieu, dans un monde sans dieux, demande impérieusement une

certitude: « celle de marcher sur une terre des hommes, et que les hommes ne le tiennent pas à distance comme un étranger »; et aussi un droit: « . . . l'important, c'était qu'on lui garantisse le droit d'exister, ne fût-ce qu'entre les limites d'une condition humaine commune, et l'illusion qu'il serait libre de se mouvoir au sein d'un système de concepts superlatifs concernant la liberté, pour ne pas mourir prématurément, souffrant de penser qu'être homme ou chien c'est tout un. . . » Et ceci, il le fait en vertu du fait qu'il sait que, dans le labyrinthe de ses épreuves, le fil d'Ariadne est représenté par les valeurs humaines fondamentales, auxquelles il se réfère continuellement.

Roman allégorique de l'homme dans des situations-limite, en lutte tenace contre l'absurde et le désordre des fondements moraux, roman aussi de l'homme qui, devant la dégradation et la négation, trouve en lui-même la force de résister et de triompher, *Fascination* de Laurenţiu Fulga est l'œuvre d'une conscience exemplaire.

**DAN CRISTEA**

# SUCCÈS DE LA LITTÉRATURE HONGROISE DE ROUMANIE

Un prix récent de l'Union des Ecrivains de Roumanie a été décerné au poète d'expression hongroise László Király (né en 1943) pour son volume *Sétalovaglás* (« Equitation »). C'est le quatrième volume de vers de l'auteur, bien qu'il n'apparaisse pas seulement comme poète dans notre horizon littéraire, mais cède souvent la place au prosateur, auteur d'un roman à succès *(Kék facksok* — « Les Loups bleus ») et aussi de nouvelles remarquables. Je ne ferais cependant aucune différence entre sa poésie et sa prose. Quand on lit son roman, on ressent aussi la présence du poète; quand on feuillette ses poésies, on y trouve des visions animées d'un incontestable souffle épique. La personnalité de l'artiste László Király domine sa création entière, fondant dans une œuvre unitaire aussi bien le vers que le récit. Mais je me dois de mentionner une autre encore de ses préoccupations: la traduction de la poésie roumaine qui n'est pas, pour Király, un travail occasionnel. Il ne traduit que les poèmes qu'il sent plus proches de son univers esthétique et éthique; ce faisant, il crée d'authentiques poèmes en hongrois. Il les assimile pleinement. Il n'essaie pas d'imiter la personnalité du poète traduit, mais se recherche lui-même dans l'œuvre de son confrère, ceci étant justement ce qui le caractérise le mieux. Le poète roumain qu'il

préfère et qu'il traduit constamment, c'est Eugen Jebeleanu, en dépit des grandes différences qui existent entre leurs univers lyriques. Il y a pourtant quelque chose qui attache ce poète szekler à son confrère de Bucarest: la force de la vision, la propension à démythifier et remythifier le monde, la clarté et la « dureté » de l'expression. Le poète László Király est aujourd'hui dans ses années d'affirmation totale.

Le prosateur József Hornyák (né en 1920) a reçu le prix de l'Association des écrivains de Cluj-Napoca pour son volume de récits et de nouvelles *Fanyereg* (« Le Bât »). Etrange figure de notre époque ! Il y a trente ans de cela, la revue « *Utunk* », dirigée alors par le critique bien connu d'orientation marxiste Gábor Gaál, a « découvert » dans la ville d'Oradea un typographe qui avait de l'inclination pour les belles-lettres. Celui-ci — il s'agissait de Hornyák — a été aussitôt appelé à Cluj-Napoca et engagé dans une rédaction en qualité « d'écrivain-ouvrier ». Sa thématique, le monde qui apparaît dans ses écrits confirme cet « epitethon ornans ». En effet, Hornyák écrit beaucoup sur le monde des chantiers, sur les hommes « comme les autres » de notre temps, sur leur vie et leurs problèmes quotidiens. Et pourtant Hornyák est sorti dès le commencement des normes de la critique et en dépit des opinions assez sévères exprimées autrefois, même par le signataire de ces lignes, il a continué son activité couronnée de succès, comme l'avait prévu Gábor Gaál vingt-cinq ans auparavant.

Le prosateur Sandór Huszár a qualifié avec humour József Hornyák dans un de ses essais, d'« ami des mésanges ». D'autres l'ont surnommé « le summum des belles-lettres » ou « l'écrivain des ultra-sons », ou — tout simplement: « notre dernier miniaturiste ». En effet, il écrit d'habitude « des romans de cinq minutes », que nous pourrions appeler aussi « des drames en cinq minutes ». Un petit exemple: un de ses récits nous parle d'une jeune fille de Cluj-Napoca qui, par un bel après-midi, prend la route du Feleac et, on ne sait pourquoi — folie de jeunesse — veut marcher sur la ligne de démarcation du milieu de la chaussée. Toutes les voitures s'arrêtent auprès d'elle, tous les chauffeurs causent avec elle. Les uns la sermonnent pour son « jeu », les autres lui font des avances blessantes, mais la jeune fille n'interrompt pas son chemin, et le lecteur éprouve, de plus en plus, les risques auxquels s'expose la jeunesse quand elle choisit de vivre dangereusement. József Hornyák écrit toujours des « mini-tragédies », qui n'aboutissent pourtant pas à un dénouement tragique, puisque le récit, et même chaque phrase du conteur, les « minimise » avec une sèche ironie, cachée derrière des expressions imprévues.

La même Association des écrivains de Cluj-Napoca a décerné un prix au volume *A jelen idó nyomában* (« A la recherche du présent ») du critique et historien littéraire Gusztáv

Láng (né en 1936). Son nom se rattache à la constitution, depuis 1960, d'une pléiade de jeunes poètes et prosateurs aux débuts de la génération « Forras » (« Source »), ainsi nommée d'après la collection pour œuvres de début en langue hongroise des Editions Kriterion de Bucarest. Gusztáv Láng a été au cours de ces deux décennies l'analyste le plus instruit et le plus sensible de cette génération comprenant entre autres des poètes comme Aladár Lázlóffy, Domokos Szilágyi et des prosateurs comme Tibor Bálint. En sa qualité de chargé de cours à l'Université « Babeș-Bolyai » de Cluj-Napoca, il a formé une nouvelle génération de professeurs de littérature, capables de transmettre aussi le credo et le goût artistique de la nouvelle génération d'écrivains aux nouvelles générations de lecteurs. Gusztáv Láng a donné en même temps quelques études importantes, jointes aux rééditions des classiques de la littérature hongroise de Roumanie. Mais la vraie affirmation lui a été apportée par *L'histoire de la littérature hongroise de Roumanie*, 1944—1970, un ouvrage écrit en collaboration avec son confrère Lajos Kántor. Ce volume a été couronné il y a quelques années par l'Association des Ecrivains de Cluj-Napoca ainsi que par l'Académie de la République Socialiste de Roumanie. Le volume a établi la place littéraire bien méritée des jeunes poètes et prosateurs (confrères et amis de Nichita Stănescu et de Marin Sorescu), et a aussi apporté des modifications bienvenues dans l'ordre de valeurs de la littérature de la nationalité hongroise, modifications admises et comprises aujourd'hui par la grande majorité des lecteurs — encore contestée il y a cinq ans par beaucoup de monde. Le nouveau volume du critique Gusztáv Láng présente sa conception et son exigence esthétique à travers sa pratique de feuilletoniste.

Enfin, un volume d'essais philosophiques, étroitement rattachés, surtout par leur problématique, à notre vie littéraire ou théâtrale, — un volume couronné par le jury de l'Union des Ecrivains de Roumanie: *A lirától a metafizikáig* (« Du lyrisme à la métaphysique ») par Győző Rácz, maître de conférences à l'Université « Babeș-Bolyai », rédacteur en chef-adjoint de la revue « *Korunk* ». Son premier volume a été couronné lui aussi par l'Association des Ecrivains de Cluj-Napoca; ce (relativement) jeune penseur reçoit donc son deuxième prix littéraire. Il est d'ailleurs membre de l'Union des Ecrivains. Pour connaître de plus près son volume — et le phénomène philosophique-artistique qu'il renferme — parcourons-en la table des matières. Elle contient six chapitres. Deux d'entre eux abordent une problématique primordialement philosophique; deux autres contiennent des essais sur des ouvrages littéraires et des représentations théâtrales; le chapitre suivant reprend les thèmes des essais mentionnés en les reflétant dans des portraits succincts de quelques artistes; le dernier chapitre enfin, intitulé *Une métaphysique ly-*

*rique*, offre l'essence des expériences philosophiques de l'auteur dans des micro-essais lyriques.

L'essentiel réside cependant dans le contenu de ces chapitres. D'aucuns ont cru que Győző Rácz recherche les possibilités (niées par tant de gens) d'une unité dialectique de la science et de l'art. D'autres ont souligné les essais du volume, qui s'occupent justement de la mutation advenue dans certaines œuvres, comme « par miracle », de valeurs philosophiques en valeurs esthétiques. D'autres parlent de « la philosophie par confession » de l'auteur, opinion qui est, à mon avis, bien fondée. Le volume entier est la confession d'un penseur qui consacre sa vie à un but: la recherche de la possibilité d'une métaphysique marxiste ! La foi dans la force de l'intellectuel, dans le pouvoir de la pensée marxiste de créer un large tableau moderne, unitaire de notre monde — voilà l'essence de la pensée de l'auteur, formé à l'école de Hegel, Marx et Lukács; le credo scientifique d'un « rêveur », qui cherche l'unité de la civilisation et de la culture contemporaines.

**PÉTER MAROSI**

# MÉDITATIONS D'UN ARCHITECTE

L'anthologie de textes de G.M. Cantacuzino (1899—1960), architecte ayant déployé une importante activité pendant l'entre-deux-guerres, parue aux Editions Eminescu par les soins d'Adrian Angelescu, constitue une agréable révélation: celle d'une personnalité multilatérale et équilibrée, qui a pu apporter une contribution originale à la détermination de certaines coordonnées fondamentales du devenir de l'espace culturel roumain et du trésor artistique universel. La conscience de G. M. Cantacuzino était dominée par la réflexion sur sa propre profession, dans laquelle il voyait — on s'en rend compte en parcourant l'anthologie — un profond credo, un ensemble de principes ordonnés avec cohérence et rigueur autour de l'axe représenté par la manière de penser qui gouverna son existence et son activité d'architecte. Pour G.M. Cantacuzino, l'architecture n'est pas isolée des autres disciplines et préoccupations humaines, mais considérée dans ses corrélations dialectiques avec la nature, d'une part, et avec l'histoire, de l'autre, le terme « histoire » englobant tous les niveaux de l'existence de la collectivité humaine (économie, culture, vie socio-politique, etc.) considérés sous l'aspect de leur évolution dans le temps. Il existe chez cet auteur un culte de la tradition, culte dynamique et constructif, étranger à la connotation qui a, plus d'une fois, accompagné certains « traditionnalismes » rétrogrades. « La tradition — écrit-il — est une profonde inquiétude...

Tradition ne signifie pas réaction. Tradition signifie équilibre critique. » Pas la moindre trace donc d'un passéisme stérile, de lamentation au sujet de valeurs périmées. Le passé est sondé pour y trouver les fondements du présent et l'expliquer, tout en préparent la fructification à venir de filons spirituels dont la valeur est confirmée par le devenir historique.

L'attitude constructive à l'égard de la tradition caractérise tous les textes de l'anthologie, c'est pourquoi nous semble inspiré le choix du titre de l'un des cycles d'essais qui y sont réunis, *Sources et haltes*, comme titre général du volume. La démarche de G.M. Cantacuzino en tant que théoricien et historien apparaît, en effet, comme un chemin qui, partant des *sources* de la tradition en architecture, est marqué par des *haltes* (méditations) devant les vestiges de certains moments de « triomphe » pour être poursuivi vers l'avenir par une action concrète.

Dans ses voyages à travers la Roumanie et outre-frontières, l'architecte essayiste a médité sur les significations de certains monuments, de constructions et de localités des plus diverses. Habitations et grands édifices publics, palais et églises, villes et villages, places et rues, monuments isolés, de même que les éléments qui, dans le sens le plus général, « humanisent » le paysage (routes, ponts, clôtures, fontaines, etc.) sont considérés comme autant d'idéogrammes, de signes complexes chargés de significations stratifiées à plusieurs niveaux et qui se veulent déchiffrés. Voici quelques lignes révélatrices touchant le village roumain : « En quoi consiste le charme d'un village roumain ? En premier lieu, il est l'expression d'une éternelle jeunesse. Du fait qu'il est construit en matériaux qui ne lui assurent pas une durée séculaire, le village se trouve en un renouvellement continuel. Chaque printemps, les ménagères blanchissent leurs maisons, badigeonnant de bleu le pourtour des fenêtres et, parfois, de rouge brique les poteaux de la terrasse en terre battue. Quelques mois après la construction de la maison, les bardeaux des toits acquièrent une teinte argentée, qui, tout comme les saules et les peupliers, varie avec le ciel des jours d'été. La maison paysanne construite, dirait-on, en fonction de la lumière, et la couleur blanche de la chaux ne fatigue pas les yeux, pour la bonne raison que l'auvent de la terrasse ou de la véranda jette constamment une ombre reposante sur les murs chaulés. La profonde poésie qui émane d'un village roumain provient du fait que les trésors n'en sont que spirituels. La tradition s'y exprime par un incessant renouvellement et un perpétuel triomphe . . . tout comme la nature. »

Le lecteur pourrait s'attendre à trouver dans ce gros volume groupant les écrits d'un architecte, la profusion de détails et la manière de penser et d'évaluer strictement technique qui éloigne parfois le public de livres dans lesquels

d'excellents professionnels essayent de communiquer leur expérience hors du cercle des spécialistes. Or, loin d'être rébarbative pour les « profanes », la lecture des textes de G. M. Cantacuzino procure un enchantement qui est indubitablement de nature esthétique. L'auteur possédait un incontestable don d'écrivain, son langage est riche et coulant, la métaphore est utilisée avec goût et mesure, ses méditations sont des essais consistants, dont une bonne partie — chose remarquable pour un écrit de ce genre — se lisent d'une seule haleine, quitte à les reprendre ensuite pour mieux en savourer la richesse et l'harmonie des mots et des idées.

De nombreuses pages sont consacrées à l'espace culturel roumain, à la façon dont l'homme a posé sa marque sur la nature, sur son environnement naturel, par des constructions et par la transformation du paysage dans toutes les provinces de la Roumanie. Car, ainsi que nous l'avons montré, c'est dans le facteur humain, avec ses déterminations historiques, que l'auteur voit, comme une chose allant de soi, l'origine, l'explication et le but de la construction. Chaque objet fait par l'homme est investi du bagage culturel et de civilisation accumulé jusqu'au moment de sa création et constitue, en même temps, un maillon de la chaîne du trésor culturel accumulé ultérieurement par l'humanité. Ainsi, chaque construction, chaque trait se constitue en signe, en document d'une certaine continuité — démographique et culturelle et aussi de certaines interférences. Certains monuments marquent des triomphes passés, des moments d'apogée de la culture roumaine. L'anthologie comprend des essais substantiels sur ce thème: *Etienne le Grand ou le triomphe moldave, Brancovan ou le triomphe olténien, Le Monastère de Văcărești ou le testament de l'art traditionnel.*

G. M. Cantacuzino plaidait devant ses contemporains en faveur de la reconsidération de la position adoptée par eux touchant l'art traditionnel. Il détermine d'une manière critique l'existence d'une solution de continuité dans le développement de la culture roumaine, engendrée par l'adoption hâtive et exclusiviste d'un point de vue « occidental » à l'égard des valeurs de notre passé, qui — dans les conditions de la consolidation économique de la bourgeoisie — mena à un éclectisme en matière de constructions et d'urbanisme, à la « folklorisation » artificielle des anciennes traditions, à leur cantonnement dans une sphère d'intérêt purement ethnographique, ce qui pouvait aboutir à l'extinction de leur fertilité future. Dans ces conditions, les diverses tentatives de créer, dans le cadre de l'architecture savante, un style national roumain, sont considérées comme étant non pas « inutiles », car elles étaient nées de la sincérité et de la passion, mais néanmoins manquées, parce que leur thématique était « religieuse néo-byzantine et ornementale », tandis que la préoccupation qui les

avait déterminées était de « créer des décors qui évoquent le passé ». En constatant la solution de continuité, mentionnée plus haut, l'auteur plaide pour un moyen d'y remédier en rétablissant des rapports qui existaient autrefois entre l'architecture citadine et de cour, d'une part, et l'architecture paysanne courante, d'autre part. La première découlait le plus souvent de la seconde, dont elle n'était qu'une variante à une échelle plus ample. G. M. Cantacuzino considère que le rétablissement de ce rapport, avec les corrections et les réserves impliquées par le progrès technique, est non seulement possible mais aussi un acte nécessaire au maintien d'une certaine continuité stylistique. Nullement hostile à la modernité, l'architecte considérait, au contraire, que les nouvelles conquêtes techniques, conjuguées avec la précieuse essence de la tradition nationale — résidant non pas dans l'ornementation, mais dans la manière fonctionnelle de penser les espaces — , sont les fondements de réussites futures. La matérialisation de ces réussites était, certes, imaginée par l'auteur comme devant être représentative d'une période d'accomplissements de la civilisation roumaine, et constituer un symbole de ces accomplissements pour les générations à venir, tout comme « vue de la vallée, Suceava, avec ses tours, ses clochers et ses ruines, pareille à un camp de tentes hérissé de lances et de fanions, est aujourd'hui encore l'image vivante d'Etienne le Grand et de Petru Rareş. »

On rencontre chez G. M. Cantacuzino une très juste, très mûre et profonde, et en partie inédite, compréhension de la civilisation roumaine. Si, par exemple, le grandiose qui se dégage des dimensions colossales, du jaillissement vertical des cathédrales gothiques, ou de la coupole énorme cultivée par tant de civilisations n'est nullement contesté, mais évalué d'une manière adéquate, la constatation de l'absence d'un grandiose de ce genre dans l'espace roumain, au Moyen-Age et même dans la période moderne, jusqu'à l'époque où il écrivait, ne s'accompagne d'aucun complexe d'infériorité. Ce n'est pas dans le volume et la grandeur physique, ni dans la complexité des techniques et la richesse de l'ornementation, considérés en soi, que réside la *valeur humaine* des constructions et des habitats, mais dans leur force de *rayonnement spirituel*, par le témoignage qu'ils apportent sur la vie des hommes qui les ont élevés et transformés au fil du temps, en consonnance avec la manière dont ceux-ci ont vécu les moments majeurs de leur histoire et ceux — moins illustres, mais innombrables et essentiels pour la durée d'une nation — de leur existence quotidienne. L'équilibre et la proportion, l'harmonie intrinsèque de la construction et de l'humanisation du paysage — sont les valeurs de l'art roumain, des traits profonds, essentiels, du spécifique national, que

cet humaniste — auteur, entre autres, d'une excellente étude glorifiant l'art de Palladio — met en lumière avec acuité et participation affective.

NICOLAE BÂRNA

# ÉQUILIBRE ESTHÉTIQUE

Ecrivain de nationalité allemande de Roumanie, Wolf Aichelburg est né en 1912 à Pola, en Yougoslavie, si bien que son œuvre porte l'empreinte de cet espace méditerranéen où il a passé sa toute première enfance. « La nostalgie romantique du midi » (cf. Marian Popa, l'article consacré à Aichelburg dans le *Dictionnaire de la littérature roumaine contemporaine*, Ed. Albatros, Bucureşti, 1977), coulée dans des phrases d'une « musicalité classique », constitue évidemment l'une des composantes majeures de son lyrisme qui s'avère cependant insuffisante pour donner au lecteur une image exacte de l'œuvre. Cependant, son premier recueil de vers, *Herberge im Wind* (« Auberge au vent ») ne parut qu'en 1969, longtemps après ses premières armes dans la presse, qui remontent à 1934, et même après la parution de son premier volume (de prose) en 1958; mais cette parution tardive lui permit d'offrir au public l'œuvre d'un poète déjà formé, aux convictions profondes, maître de ses moyens. Depuis lors, les volumes se sont succédé: *Poèmes, drames, prose* (« Dialoge, Erzählungen, Gedichte ») en 1971, *Hôte oublié* (« Vergessener Gast », poèmes) en 1973, *Signe* (« Fingerzeiger ») en 1974, *Lumières d'Ombrie* (« Umbrisches Licht », prose) en 1975; enfin, tout récemment *Pontus Euxinus* en une remarquable présentation graphique (due à Dan Erceanu).

Le premier recueil de poésies de Wolf Aichelburg est paru à une époque où une nouvelle génération d'écrivains et de critiques se trouvait en plein essor; une génération qui se prononçait fermement et avec une grande verve polémique pour une littérature plus directement orientée, dans tous ses compartiments, vers la problématique sociale de l'actualité, tout en plaidant pour un renouvellement total des formes littéraires. Dans ce contexte, Wolf Aichelburg s'affirme comme l'une des plus remarquables et subtiles personnalités artistiques de nationalité allemande de Roumanie. Mieux encore: Aichelburg fait partie du petit nombre d'auteurs qui assument le risque de se présenter dans l'hypostase d'artiste « universel » (dans le sens classique du terme): poète aussi bien que prosateur, dramaturge ou essayiste, il est aussi traducteur avisé d'autres littératures (il a donné la version allemande d'œuvres d'Eminescu, Blaga, Voïculescu, Bacovia, ou Ştefan Augustin Doinaş ainsi que de textes de litté-

rature populaire), ce qui ne l'empêche pas d'être aussi compositeur et critique musical et théâtral.

La poésie d'Aichelburg nous semble traditionnelle, dans le meilleur sens du terme. Cependant il est difficile de trancher à cet égard. En tous cas, il ne s'agit là nullement d'un traditionnalisme statique. Le poète se révèle constamment soumis à l'attraction de deux pôles: d'une part celui des expériences primaires, abyssales, profondément angoissantes, de l'autre celui des expériences harmonieuses, équilibrées, qui semblent d'ailleurs l'emporter. Spiritualisés, les éléments de la réalité concrète disparaissent derrière un voile de paroles et d'images mélodieuses, souvant diaphanes, harmoniques, rarement incisives. Même si des aspects spécifiques à la contemporanéité deviennent explicitement le « sujet » des textes d'Aichelburg, ils y sont transfigurés. L'histoire apparaît ainsi comme une donnée modifiable, assurément, mais qui, pour le poète n'existe qu'à travers sa propre existence. L'angoisse de ces expériences provient de « l'étonnement » de l'auteur au contact du monde, atténuée aussitôt par l'humilité (une humilité non pas à la Dostoievski, mais calme, « aplanie» par la connaissance). Une telle poésie peut être envisagée sous deux angles au moins: comme expression de la modestie effective de l'individu dans ses relations avec le monde ou comme celle d'un noble isolement du poète qui prétend ne comprendre la réalité qu'à travers son existence et son expérience? C'est au lecteur d'en décider en fonction de sa propre structure spirituelle.

Ce qui est certain, c'est qu'aucun critique quelque sévère qu'il soit ne saurait contester les mérites de Wolf Aichelburg qui a substantiellement enrichi la littérature de langue allemande de Roumanie, en contribuant à la sincérité et à la variété de ses formes d'expression.

WERNER SÖLLNER

# TRADUCTION ET TRANSPOSITION

Pour la poésie d'expression moderne les chances de réussite en matière de traduction ne sont nullement négligeables. C'est là une vérité que nous avons déjà constatée, mais qui se trouve accentuée lorsqu'à la plume expérimentée du traducteur — j'ai nommé le poète Guillevic, aidé de Lily Denis — se joint celle de l'auteur en personne. Car, comme nous l'apprenons dès la page de garde du volume, Nina Cassian, l'auteur de ces *Virages* (sélection parcimonieuse d'une œuvre lyrique vaste et de grand prix) — a exercé son prestigieux talent en traduisant elle-même ses poèmes dans la langue de Rimbaud et de Max Jacob.

En sa qualité de collaboratrice à ce travail, Nina Cassian qui s'impose depuis plusieurs décennies dans le champ de la poésie roumaine, place sous le signe du doute le célèbre aphorisme italien: *traduttore, traditore*; peut-on, en effet, se trahir soi-même?

Ainsi, cette anthologie, qui comprend cinquante poèmes seulement — ce petit nombre représentant cependant l'essentiel de la poésie de Nina Cassian — ne saurait être suspecte de « trahison ». A une lecture attentive, le lecteur de langue française ne manque pas d'y découvrir l'effigie véritable d'un poète doué d'une électricité linguistique vibrante qui révèle ce que j'appellerais une mer d'idées en remous. Car comment caractériser autrement la poésie de Nina Cassian, écrivain aux vastes lectures modernes, elle-même traductrice de quelques-uns de ses confrères les plus prestigieux d'hier et d'aujourd'hui (Apollinaire, Morgenstern, Brecht, Celan, Cocteau, Guillevic, Max Jacob . . . ) en même temps dramaturge, essayiste, compositeur de qualité et dont l'activité a été couronnée à maintes reprises, dans son pays, par différents prix. Ajoutons à cela — aspect nullement à négliger si on le rapporte aux structures actuelles du verbe de Nina Cassian — que l'auteur des volumes *Spectacle en plein air* (« Spectacol în aer liber », 1961), *Sang* (« Sîngele », 1966), *Destins parallèles* (« Destine paralele », 1967), *Ambitus* (1969), *Requiem* (1971), *la Grande conjugaison* (« Marea conjugare » 1971), et *Loto-Poèmes* (1972) — pour ne citer que les plus importants, née en 1924 à Galați, a débuté de 1940 à 1945 sous les auspices intellectuels de bon augure de Ion Barbu, ce « Valéry des Roumains » comme on l'a appelé. Et il est certain que cette circonstance, envisagée principalement dans sa durée esthétique et rattachée à la typologie lyrique variée de l'œuvre n'a pas manqué de la marquer de son sceau. La poésie de Nina Cassian révèle de grandes tensions problématiques, des réseaux causatifs de l'humain, des mythes et, bien souvent, des jeux . . . dramatiques, matérialisés en un langage purifié jusqu'à l'essence, en paroles illuminées par l'orgueil de la communication, et qui finalement transmettent leur message d'une manière simple et triomphale. Attitude qui relève — thématiquement parlant — du romantisme, mais tout autant d'un robuste expressionnisme.

Nous avons ouvert, il est vrai, une bien large parenthèse après avoir exprimé l'idée que cette œuvre avait des chances supplémentaires d'être bien traduite, mais nous ne pensons pas qu'elle ait été inutile aussi longtemps qu'elle sert notre démonstration. Prenons, pour première preuve, le poème intitulé *Littérature:* « Une pomme bleue / un tigre vert — / en voilà assez pour écrire des livres batailleurs, / des livres au ciel rouge, / aux jungles violettes, / car il faut tout réassortir, ici comme ailleurs, / Oh ! qu'il est beau, ce jeu à la Genèse — / jusqu'au moment où la pomme rede-

vient rouge, / et où le tigre, jaune rayé de noir, surgit / et mange tout ce que, entre temps, l'on a écrit ». Il est facile de constater que la vêture française conserve non seulement l'idée-mère, mais encore toute la saveur du jeu allégorique, sans que le mouvement rythmique en soit abandonné, et même les quatre rimes (deux dans la première et deux dans la seconde strophe): « Un măr albastru, / un tigru verde / de-ajuns ca să scrie cu totul alte cărţi, / cărţi cu cer roşu / jungle violete, / căci totul se reasortează, aci şi-n alte părţi. / Vai, ce frumos e jocul acesta de-a Geneza — / pînă cînd reapare mărul roş, / şi vine tigrul galben cu sinuoase dungi / şi ronţăie tot ce s-a scris de-atunci » *(Literatură)*. Une preuve encore, à l'appui de nos affirmations: la réussite d'un poème de ceux réputés « difficiles », et que nous ne pouvons, malheureusement, faute d'espace, soumettre à une plus ample analyse: « Mîncaţi pămîntul şi apele / şi carnea / rămasă pe oasele / noastre / după dezastre ! ( . . . ) / Nouă ne place, nouă ne-a plăcut, / noi am fost generaţii de plante în rut/poticnite-n obstacolul absolut » (« Jertfele vesele »). Voici ces deux strophes en français — fruit de la collaboration de l'auteur et des deux traducteurs: « Dévorez la terre et les eaux / et la chair / restée sur nos os / après les désastres ! ( . . . ) // Nous, nous l'aimons, nous l'avons aimé, / nous, des générations de plantes en rut, / butant sur l'obstacle absolu » *(les Sacrifices joyeux)*. S'attaquant à la poésie pour les enfants de Nina Cassian, particulièrement riche en créations lexicalo-métaphoriques, les traducteurs ont dû faire face à un problème spécial. Celui de découvrir les équivalents français de toute une série de mots-personnages, composés ou modifiés dans une intention métaphorique évidente, selon les règles du *fair-play* (comme l'aurait dit Lewis Carroll) mais aussi selon celle de l'unité polysémantique des vers de ce type. Dans une poésie comme *Attention, enfants !* (« Atenţiune, copii ! ») voici le personnage *Cucuvacă* (textuellement: *coucouvache)* baptisé d'un nom ingénieusement mythographique, forgée naturellement de toutes pièces par l'auteur. Dans ce cas la solution trouvée, meilleure qu'une facile translation, et conçue non seulement pour la rime, a été: Coucouhibou: « Mademoiselle Coucouhibou / et à côté, monsieur Filmothèque, / se divertissent beaucoup, beaucoup, / en transformant la noce en obsèques ». (« Domnişoara Cucuvacă / şi cu domnul Filmotec, / se distrează şi petrec, / deşi nu ştiu să petreacă »). Il me semble inutile de souligner une fois de plus combien heureuse s'est avérée l'idée de transposer, car en matière de traduction de poésie il faut disposer de tout autant d'idées que de poésies à traduire. Le fait qu'une certain nombre de créations appartiennent au même poète tranquillise le traducteur sans pour autant l'inviter à la linéarité, au nivellement (surtout lorsqu'avant de traduire, nous faisons notre choix dans

plusieurs recueils). En voulez-vous une contre-preuve? Voici, par exemple la poésie intitulée *Adoucir* (« Tot îndulcind »), fantaisie philosophique sur le thème d'un voyage, le doigt sur la carte: « Tot îndulcind, îndulcind / muchiile naturii, / am obținut frumosul glob pămîntesc / dar am pierdut munții, pădurile / și celelalte reliefuri. ( . . . ) / Închid ochii și ating globul cu degetul, / la întîmplare ( . . . ) / Ce să fac eu cu această perfecțiune / tăcută, închisă în cei doi antipozi / ai iubirii de sine? » « Adoucir . . . adoucir . . . / J'ai adouci les angles de la nature, / et obtenu un beau globe terrestre / mais j'ai perdu ses montagnes, ses forêts, / et ses autres reliefs. ( . . . ) Je ferme les yeux et je touche le globe / du doigt, au hasard. ( . . . ) Que faire de cette perfection / silencieuse, coincée entre les antipodes / de l'amour de soi? »

Nous nous trouvons devant une élaboration inspirée — ceci ne fait plus de doute. Par manque d'espace nous ne rendons pas ici les 17 parties d'un poème parmi les plus brillants: *Le Froid* « (Frigul ») mais nous espérons être crus sur parole. En revanche, du fait, justement, que nous saluons une métaphrase en général exemplaire, nous avons laissé pour la fin notre légère perplexité — à la lecture et à la relecture comparative, en français et en roumain de *Sacrilège* (« Sacrilegiu »), poésie qui ne soulève pas de trop grandes difficultés, mais dans laquelle nous avons découvert quelques négligences inexplicables sous la plume de trois poètes ayant conjugué leurs efforts. Commencer une poésie par le verbe, « J'ai mangé » — n'est ni poétique ni dans l'esprit de la poésie française actuelle. D'autant plus que l'original roumain n'a pas commis ce péché. De plus, dans la même strophe, outre le péché incriminé, se trouve également l'équivalent soi-disant poétique du mot roumain *dinadins*, un mot splendide et, dirions-nous, poétique en soi lorsqu'il est bien à sa place: « Limba cerbului am mîncat-o, / limba lui groasă care a lins / frunza pădurii, ființa izvorului, / și am mestecat-o *dinadins* » (c'est nous qui soulignons). Quant à la réplique française de cette strophe, elle s'achève sur une expression qui, dans une poésie d'une pareille structure, rend un son « vieillot »: « J'ai mangé la langue du cerf, / sa langue épaisse qui lécha / le buisson et l'âme de la source — / et je l'ai longuement mâchée, *à dessein* » (c'est nous qui soulignons). Par bonheur, de pareilles inadvertances sont rares et nous avons affaire, dans l'ensemble, à une réussite. Elle est due à un poète de valeur — j'ai nommé le rude, l'anguleux Eugène Guillevic — à Lily Denis et, bien sûr, à l'auteur. Enfin, en guise de conclusion, une idée, ou si vous préférez, une suggestion: ne serait-il pas bénéfique que les auteurs collaborent toujours avec les traducteurs, travaillant à leurs côtés, à leur propre traduction? Pourquoi pas?

CONSTANTIN CRIȘAN

# NOS COLLABORATEURS

ION CARAION (n. 1923), poète, essayiste et traducteur expérimenté, surtout de poésie moderne anglaise et française. A fait son début de poète pendant la guerre, en 1943, avec la plaquette *Panopticum*, confisquée par la censure du régime fasciste. Les volumes qui suivirent — *l'Homme profilé sur le ciel* (1945) et *Chants noirs* (1947) — révèlent, à l'instar de celui de début, un poète réfractaire à tout ordre social qui soutient l'injustice. L'auteur pénètre cependant plus profondément dans la conscience du public avec les volumes qui suivirent *l'Essai* de 1966: *le Matin de personne* (1967), *la Taupe et son prochain* (1970), *le Cimetière du firmament* (1971), *les Montagnes en os* (1972), *les Feuilles de Gallad* (1973), *Poèmes* (1974), *Larmes perpendiculaires* (anthologie de toute son œuvre poétique, 1978). Il s'est en même temps fait remarquer comme essayiste, par l'attitude polémique et la notation nerveuse des recueils: *le Duel avec les lys* (1972), *l'Enigmatique noblesse* (1974), *Le chapelier des syllabes* (1976), *Bacovia — la fin continuelle* (1978), ce dernier étant particulièrement intéressant de par la vision nouvelle, originale, qu'il nous donne d'un important poète roumain de ce siècle.

MARIN SORESCU (n. 1936), poète, dramaturge, essayiste et prosateur. Est actuellement considéré comme l'un des poètes et dramaturges roumains contemporains les plus marquants et populaires. A débuté en 1963 avec le volume de parodies et de pastiches *Seul parmi les poètes* pour révéler avec *Poèmes* (1966), sa propre structure lyrique, d'une originalité frappante. Il proposa ensuite au lecteur de nouvelles hypostases de sa personnalité poétique, par les volumes: *la Mort de la montre* (1967), *la Jeunesse de Don Quichotte* (1968), *Toussez* (1970), *Angle* (1970), *Ame, bonne à tout faire* (1972), *Ainsi* (1973) *les Nuages* (1975), *A Lilieci* (1973). *L'Incantothèque* (1976). Comme dramaturge il s'est imposé, entre autres, par les pièces *Jonas* (1968), *les Nerfs, ça existe* (1968), *le Bedeau* (1969), *la Source* (1973), *le Froid* (1977). Sont inséparables du reste de son œuvre ses essais contenus dans les recueils *Théorie des sphères d'influence* (1970) et *Insomnies* (1971). Se voulant un auteur total, il a été l'année dernière présent en librairie avec un roman: *Trois dents de devant*.

ANA BLANDIANA (n. 1942), poétesse, publiciste et prosateur. Par son début, en 1964, avec le volume *Première personne du pluriel*, elle s'affirme comme une poétesse de talent de sa génération. Sa poésie, qui à ses débuts exprimait, sous la tension de l'étonnement et des perceptions sensorielles, des sentiments pleins de fraîcheur, aspire en arrivant à la maturité de l'expression à la notation d'états de conscience rapportés à l'existence éthique de l'individu, élément graduellement suggéré par les volumes qui suivirent: *le Talon vulnérable* (1967), *le Troisième mystère* (1970), *Cinquante poèmes* (1970), *Octobre, novembre, décembre* (1972), *Poésies* (1974), *le Sommeil dans le sommeil* (1977). Les volumes *la Qualité de témoin* (1970), *J'écris, tu écris, il (elle) écrit* (1976) qui se veulent des œuvres de journaliste, laissent transparaître l'auteur de vers. Le volume de prose fantastique *Les quatre saisons* (1977) fut lui aussi bien accueilli du public.

NICOLAE TERTULIAN (n. 1929), essayiste, esthéticien, critique littéraire. A retenir en priorité de sa bibliographie les volumes *Essais* (1968), *Critique, esthétique, philosophie* (1972) et *Expérience, art, pensée* (1978), recueils d'essais et d'études avec analyses appliquées et méticuleuses des aspects idéologiques de l'œuvre de quelques écrivains et penseurs roumains (Camil Petrescu, Mihail Ralea) et étrangers (parmi lesquels, en premier lieu, Georg Lukács, puis Croce, Marcuse, Heidegger, Th. Adorno, etc.). Dans le dernier des volumes mentionnés, l'auteur remet en discussion quelques aspects essentiels de l'esthétique actuelle, l'autonomie et l'hétéronomie de l'art, le rapport littérature-histoire ou art-herméneutique.

ION DODU BĂLAN (n. 1929), critique et historien littéraire, publiciste; actuellement, professeur à la chaire d'histoire de la littérature roumaine de l'Université de Bucarest. A été entre 1967 et 1969 lecteur à l'Université de Toulouse.

A également déployé au cours des ans, une considérable activité rédactionnelle. Esprit animé par le culte des traditions, soucieux de conserver l'équilibre entre l'actualité et la permanence — c'est ainsi qu'il se définit par les volumes *Influences folkloriques dans notre poésie actuelle* (1955), *Délimitations critiques* (1964), *Valeurs littéraires* (1967), *la Condition de la création. Portraits* (1968), *Ethos et culture ou la vocation de la jeunesse* (1972), *Art et idéal* (1975). Il est également l'auteur d'essais politiques et caractérologiques *(les Paroles ont la parole* — 1971), et d'une micromonographie consacrée à Octavian Goga, l'un des plus remarquables poètes roumains du XXe siècle.

CONSTANTIN CIOPRAGA (n. 1916), critique et historien littéraire. Docteur agrégé en philologie, il est titulaire de la chaire d'histoire de la littérature roumaine à la Faculté de philologie de l'Université « Alexandru Ioan Couza » de Jassy. Il s'est imposé dans le paysage des lettres roumaines contemporaines comme un critique doué d'une pensée vigoureuse et d'équilibre dans l'exposition, à l'attention manifestement dirigée vers les auteurs classiques ou définitivement entrés dans la conscience de la littérature. C'est ce qui ressort des études monographiques *Calistrat Hogaş* (1961), *George Topîrceanu* (1966), *Mihail Sadoveanu* (1966), *Hortensia Papadat-Bengescu* (1973), ainsi que des volumes *Portraits et réflexions littéraires* (1967), *La littérature roumaine entre* 1900 et 1918 (1971), *Entre Ulysse et Don Quichotte* (1978) et *Personnalité de la littérature roumaine* (1973). Dans ce dernier volume l'auteur se propose de définir l'objectif par des critères socio-culturels, éthiques et esthétiques, des catégories stylistiques et des individualités, des thèmes et des problèmes.

RĂZVAN THEODORESCU (n. 1939), docteur ès sciences historiques de l'Université de Bucarest, directeur adjoint de l'Institut d'histoire de l'art de Bucarest, rédacteur en chef de la *Revue roumaine d'histoire de l'art*, spécialiste de l'histoire de la culture et de l'art médiéval roumain et sud-est européen. A écrit de nombreuses études (dont certaines publiées également a l'étranger) d'archéologie, d'architecture, concernant les arts « mineurs », la symbolique médiévale, etc. A mentionner parmi ses ouvrages : *Byzance, Balkans, Occident aux débuts de la culture médiévale roumaine (Xe — XIVe siècles)* (1974) couronné par l'Académie Roumaine et *Un millénaire d'art dans le Bas-Danube* (400—1400) (1976).

MIRCEA ŢOCA (n. 1942), critique d'art, chargé de cours à la Faculté d'histoire de l'Université Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca, docteur en histoire de l'art de la Scuola Normale Superiore de Pise (Italie). Publie fréquemment des études, articles, essais et chroniques d'art plastique. Auteur de plusieurs monographies consacrées à des représentants de marque de l'art contemporain de Roumanie *Coriolan Hora* — 1969, *Iosif Bene* — 1976, *Iosif Fekete* — 1977), Mircea Ţoca a groupé une partie de ses essais les plus substantiels sur des thèmes d'art moderne contemporain dans le volume *Rétrospectives d'art moderne*, paru en 1974. Il est aussi l'auteur d'un remarquable album : *La guerre de l'Indépendance de la Roumanie reflétée dans l'œuvre des artistes de l'époque* (1977).

VASILE TOMESCU (n. 1929), musicologue, docteur en histoire de la musique de l'Université de Paris. Secrétaire de l'Union des Compositeurs et Musiciens de Roumanie (depuis 1963). Auteur d'un grand nombre d'études, articles et chroniques musicales. A donné des concerts-leçons, des conférences, des communications scientifiques en Roumanie et à l'étranger, des émissions radiophoniques et de télévision. Parmi ses volumes — des monographies pour la plupart — sont à retenir : *le Chemin créateur de Dimitrie Cuclin* (1956), *Alfonso Castaldi* (1958), *la Musique en Roumanie* (1958), *Alfred Alessandrescu* (1962), *Paul Constantinescu* (1967), *Georges Enesco et la culture musicale roumaine* (1968), *Histoire des relations musicales entre la France et la Roumanie* (en français, 1969), ce dernier riche en éléments inédits et féconds points de vue personnels. Lauréat du prix « Ciprian Porumbescu » de l'Académie roumaine (1969).

Pour s'abonner à la

# REVUE ROUMAINE

prière de s'adresser à

ILEXIM

Departamentul Export-Import Presă,

B. P. 136-37, Telex: 11226, Bucureşti — România,

Str. 13 Decembrie Nr. 3

ou aux firmes suivantes:

| | |
|---|---|
| ALBANIE | Drejtorija Quendrore e Përhapjes dhe Propagandimit të Librit, Rruga Konferenca e Pezës, Tiranë |
| R.D. ALLEMANDE | Buchexport, Leninstr. 16. Leipzig 701 |
| R.F. D'ALLEMAGNE | Kubon & Sagner — P.O.B. 68, München 34 |
| | W.E. Saarbach, P.O.B. 101 610 — 5 Köln 1, Follerstrasse 2 |
| ARGENTINE | Libreria Hachette S.A. Rivadavia 789/45 (R.G.) — Buenos Aires |
| AUSTRALIE | Current Book Distributors PTY Ltd, 425 Pitt. St. Sydney N.S.W. 2000 |
| AUTRICHE | Globus Zeitung — Druck- und Verlagsanstalt, G.m.b.H. 1200, Höchstädtplatz 3, Wien |
| BELGIQUE | Du Monde Entier, rue Du Midi 162, Bruxelles, 1000 |
| | Agence et Messagerie de la Presse 1070, rue de la Petite Ile, B 170, Bruxelles 7 |
| BULGARIE | Hemus-Boul. Russky, 6 Sofia |
| CANADA | Davies Book Company Ltd. 2220 Beaconsfield Ave, Montréal 261, Québec |
| | McGill University, Law Library, Chancellor Day Hall, 3644 Peel Street, Montréal 112 |
| R.P. de CHINE | China National Publications Import Corporation — P.O.B. 88 Peking |
| R.P.D. DE CORÉE | Chulphanmul — Pyongyang |
| CUBA | Instituto Cubano del Libro Calle O'Reylly nr. 407, La Habana |
| DANEMARK | Ejnar Munkasgaard, Norregade 6 — Kopenhagen K |
| ESPAGNE | Libreria Herder, Calle de Balmes 26 — Barcelona 7 |
| ÉTATS-UNIS | Fam. Book Service, 69 Fifth Avenue Suite 8 F, New York 10003, N.Y. |
| | EBSCO — Subscription Service, P.O.B. 1943, Birmingham, Alabama 35201 |
| | Stechert Macmillan Inc., 7250 Westfield Ave., Pennsauken, N.Y. 08.110 |
| | Morgan Guaranty Trust Company of New York, 23 Wall Steret, New York N.Y. 10015 |
| | Read More Publications Inc., 140 Cedar Street, New York, N.Y. 10.006 |
| | Maxwell International Subscription Agency-Fairview Park, Elmsford, New York N.Y. 10 523 |
| | F.W. Faxon Company, Inc. 15 Southwest Park Westwood, Mass 020090 |
| | Walter Johnson — Inc. 355 Chestnut Street Norwood, N.Y. 07648 |
| FINLANDE | Akateeminen Kirjakauppa — P.O.B. 128 — S.F. 00101 — Helsinki 10 |
| FRANCE | Hachette — 58, rue Jean Bleuzen F. 92 170 — Vanves |
| | Dawson — France S.A. Service Librairie, B.P. 40 — 91,121 — Palaiseau |
| | Office — Lib., 48 Rue Gay-Lussac, 75 Paris 5e. |
| GRÈCE | Atom, Karagheorghi Servivas 7 — Athènes |
| | Institute for Balkan Studies, Vas Sophian 4, Thessaloniki |
| HONGRIE | Kultura, P.O.B. 149 — Budapest 62 |
| ISRAËL | Haiflepac Ltd., 11, Arlosorov Street — Haifa, P.O.B. 1794 |
| | Lepac, 15 Rambam Street, P.O.B. 1136 Tel Aviv |
| ITALIE | Messaggerie Internazionali, Via Gonzaga 4, 20123, Milano |
| | Libreria Commissionaria Sansoni, Via Lamarmora 45, Firenze |
| JAPON | Maruzen Co Ltd. 3—10 Nihonbashi 2-Chome, Chuo-Ko, Tokyo 103, P.O.B. 50.50 |
| | Nauka Ltd., 230 —19 Minami — Ikebukuro, Toshima, Tokyo, 171 |
| | Pacific Book, Inc., Morikawa Bldg. 7—4 Iidabashi, 1 — Chome, Chiyoda — Ku Tokyo, 102 |
| MONGOLIE | Mongolgosknigotorg, Ulan Bator |
| NORVÈGE | Norsk Bokimport, P.O.B. 3267 — Oslo |
| | Tidesskrift Sentralen Tenum Cammermeyer Karl Johangt. 41—43 Oslo 1 |
| PAYS-BAS | Swets & Zeitlinger, Keizergracht 487, Amsterdam |
| | Martinus Nijhoff Publisher & Bookseller, Lange Voorhout 11, P.O.B. 269 Haag 2076 |
| | Meulenhoff, Beulingstraat 2—4, Amsterdam, P.O.B. 197 |
| POLOGNE | Ars Polona-Ruch Warszawa, Krakowskie Przedmiescie 7 |
| PORTUGAL | Libreria Buchholz, Lisboa — Rua Duque de Palmela 4, Av. da Liberdade |
| ROYAUME-UNI | Collet's Holding Ltd. Denington Estate, Wellingborough Northants NN8 2QT |
| | Hachette Gotch Limited, Gotch House, 30 St. Bride Street, London EC4 A4 D |
| | WM. Dawson & Sons Ltd., Cannon House, Folkestone, Kent CT 19 See |
| | Central Books Ltd. 37, Grays Inn Road — London, WC1 |
| SUÈDE | C.E. Fritze, Fredgatan 2—10327 Stockholm 16 |
| | Lindsteds, Kloster Gatan 8, S 222 22 Lund |
| | Ronnels Antiquariat AB Birger Jarbogatan 31 114, 29-Stockholm |
| SUISSE | Pinkus & Cie, Frischaugasse 7—8001 Zürich |
| | Schweizer Buchzentrum, 4600 Olten, Amsthausquai 23 |
| TCHÉCOSLOVAQUIE | Artia, Ve Smerckach 30 — Praha 1 |
| | Slovart, Gottwaldovo nam 48.80.000 Bratislava |
| UNION SOVIÉTIQUE | Mejdunarodnaia Kniga, Moskwa G 200 |
| R.S. DU VIETNAM | So Haut Nhap Sach Boa Hai Ba — Trung 32- Hanoi |
| | Xunhasaba, Hai Ba — Trung 32- Hanoi |
| YOUGOSLAVIE | Yougoslavenska Knija, P.O.B. 36 Beograd |
| | Prosveta Export-Import Co., Terazije 16, Beograd, P.O.B. 555 |
| | Forum — Novisad, 1 v Misica, P.O.B. 206 |

43.434

DANS LE PROCHAIN NUMÉRO:

**Poèmes**

par VIRGIL TEODORESCU ET CONSTANŢA BUZEA

**Contes et récits**

par ION LĂNCRĂNJAN et FĂNUŞ NEAGU

**Études et commentaires**

| | |
|---|---|
| MIRCEA MALIŢA | La culture dans la vie des peuples |
| IGNAT FLORIAN BOCIORT | La fonction artistique des thèmes littéraires |
| PAUL PETRESCU | Reflet de l'unité ancestrale |

**La vie des arts**

| | |
|---|---|
| FLORIAN POTRA | À la recherche de la pureté |
| ANA HALÁSZ | Foyers de vie spirituelle |
| DAN GRIGORESCU | Orientations dans l'approche du réel |